

Univerzita Karlova
Pedagogická fakulta
Katedra hudební výchovy

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Houslařské umění Dalibora Bzinského
Dalibor Bzinský and his Art of Violin Making
Martina Včeláková

Vedoucí práce: PhDr. Gabriela Kubátová, Ph.D.

Studijní program: Specializace v pedagogice

Studijní obor: Hra na nástroj se zaměřením na vzdělávání a hudební výchova se zaměřením
na vzdělávání

Rok odevzdání: 2019

Odevzdáním této bakalářské práce na téma Houslařské umění Dalibora Bzinského potvrzuji, že jsem ji vypracovala pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále potvrzuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze 7. července 2019.

Poděkování

Děkuji své vedoucí práce PhDr. Gabriele Kubátové, Ph.D. za vstřícnou pomoc a trpělivost při zpracování své práce.

Mé velké poděkování patří panu Daliboru Bzinskému za jeho čas, který mi věnoval, a za všechny údaje a materiály, které mi o sobě a své práci poskytl.

ABSTRAKT

Tématem této práce je zmapování života, studií a tvorby pražského houslaře Dalibora Bzinského. Jedná se o portrét houslaře, který popisuje průběh celého života od dětství do současnosti, a to včetně studií a zajímavých životních okamžiků. Práce dále obsahuje kapitoly s podrobným popisem vzniku nových houslí a restaurování houslí, jež jsou obohaceny o přístupy a zkušenosti Dalibora Bzinského.

KLÍČOVÁ SLOVA

Houslařství, housle, houslař, stavba houslí, restaurování

ABSTRACT

The topic of this bachelor thesis is a violin maker Dalibor Bzírsky. In the thesis there are chapters describing his life from childhood to the present time included his studies and interesting life moments. The thesis also includes chapters describing the process of building a new instrument and the restoration on violins.

KEYWORDS

Violin-making, violin, luthier, building of a new violin, restoration

Obsah

1	Úvod.....	11
2	Osobnost Dalibora Bzinského.....	12
2.1	Dětství.....	12
2.2	Studium u Jaromíra Joo	13
2.3	Studium u Clauda Lebeta	15
2.3.1	Dílna v La Chaux-de-Fonds	16
2.3.2	Dílna v Římě	18
2.3.3	Studenti Clauda Lebeta	19
2.3.4	Zakázky	20
2.4	Houslařské soutěže	21
2.4.1	Společnost Věnceslava Metelky a mezinárodní houslařská soutěž v Praze	22
3	Dalibor Bzinský – stavba nového nástroje.....	23
3.1	Objednávka zákazníkem.....	23
3.2	Volba modelu	24
3.3	Materiál.....	27
3.3.1	Druhy materiálů užívané k výrobě smyčcových nástrojů	27
3.3.2	Příprava dřeva	28
3.3.3	Archiv Dalibora Bzinského.....	30
3.4	Popis pracovního postupu stavby houslí	31
3.4.1	Výběr dřeva	31
3.4.2	Stavba věnce.....	31
3.4.3	Stavba desek.....	32
3.4.4	Tónová úprava desek.....	34
3.4.5	F-otvory.....	37
3.4.6	Basový trámec	37
3.4.7	Uzavření nástroje.....	39

3.4.8	Krk.....	40
3.4.9	Lakování nástroje	41
4	Restaurování.....	50
4.1	Horní deska.....	50
4.2	Hlavice.....	54
4.3	Restaurování houslí Andrey Amatiho	55
5	Závěr.....	59
6	Seznam zdrojů	62

1 Úvod

V roce 2016, těsně před tím, než jsem nastoupila ke studiu na Karlovu univerzitu, jsem se poohlížela po novém nástroji. Vyzkoušela jsem několik různých houslí, z nichž jsem se rozhodla pro koupi nástroje právě od Dalibora Bzinského. Nástroj byl vyroben roku 2009, nejednalo se tedy o nově postavené housle a dalo by se říci, že mi přišly do cesty „šťastnou náhodou“. Housle mě fascinovaly již od prvního pohledu a byla jsem nadšená i po prvním přehrání. Velice dobře jsem si s houslemi od prvního okamžiku porozuměla, byla jsem nadšená zvukem a pamatuji si, že bylo velice zajímavé se s houslemi seznamovat. Ještě několik měsíců poté, co jsem na housle začala hrát, jsem každý den objevovala nové odstíny barev a možnosti zvuku.

Fakt, že vlastním nástroj z dílny Dalibora Bzinského, mě při výběru tématu bakalářské práce inspiroval. Nástroje z dílny Dalibora Bzinského mě vždy fascinovaly. Když jsem se později také seznámila s průběhem jeho studií a rozsahem činnosti, které mně připadaly nesmírně zajímavé, rozhodla jsem se pokusit se veškerý průběh jeho života od dětství až do současnosti, včetně jeho houslařské tvorby, zdokumentovat a využít tento materiál pro svou bakalářskou práci.

Po konzultacích a rozhovorech s Daliborem Bzinským jsem se rozhodla rozčlenit práci na tři velké kapitoly. První kapitola je zaměřena na dětství Dalibora Bzinského, studia, zahraniční stáž a soutěžní úspěchy. Nejedná se pouze o strohý životopis. Kapitola je sestavena na základě osobního vyprávění, vzpomínek, zkušeností a postřehů Dalibora, což ji zajímavě obohacuje.

Ve druhé kapitole je zachycen podrobný postup výroby houslí Dalibora Bzinského, též s osobními poznámkami a přístupy.

Kapitola třetí pak zpracovává průběh restaurování houslí a je doplněna kapitolou o restaurování houslí Andrea Amatiho.

2 Osobnost Dalibora Bzírského

2.1 Dětství¹



Dalibor Bzírský je současný žijící pražský houslař. Nenarodil se do houslařské ani řezbářské rodiny, avšak hudbou, muzikanty a nástroji byl obklopen již od útlého dětství. Tatínek byl celoživotně manažerem Brixio komorního orchestru a jeho koníčkem byla hra na housle. Maminka zpívala v amatérském sboru a i Daliborův starší bratr má hudbu dodnes jako koníčka. Pro malého Dalibora bylo tedy běžné setkávat se s hudbou a muzikanty velice často. Tatínek ho brával s sebou na koncerty orchestru, kde Dalibor pomáhal s prodejem lístků a jinou organizační činností. Mimo to se s muzikanty setkával i doma a u sousedů, kde probíhaly zkoušky sboru. Jelikož byl Dalibor jako malý chlapec hudbou neustále obklopen, bylo samozřejmostí, že záhy začal také hrát. Nejdříve na housle po vzoru tatínka, později také na kytaru.

I přes to, že Dalibor vyrůstal v hudebním prostředí, jeho cesta k houslařství nebyla podnícena vlivy ze strany rodičů. Cestu k řezbářství a houslařství si našel sám, a to již ve velmi útlém věku. Prvotní velkou inspirací mu byl soused Jakub, který byl řezbářem a vyráběl dřevěné loutky a plastiky. Žil ve stejném domě, pouze o patro níže, a tak ho Dalibor často navštěvoval a s velkým zaujetím pozoroval jeho práci. Postupně se zapojoval do jednodušších činností a zkoušel sám vytvářet první dřevěné loutky či alespoň jejich části. To bylo Daliborovi přibližně deset let. Soused Jakub se z domu na pražském Smíchově odstěhoval, když bylo Daliborovi 13 let. V tomto období Dalibor zhotovil své úplně první housle:

„Tehdy jsem si řekl, že by bylo hezké, kdybych zkusil udělat housle. Vyvrátil jsem dvířka ze skřínky, která už k ničemu nesloužila, a ze smrku těch dvířek jsem vyrobil svrchní i spodní desku (tehdy už jsem věděl, že desky jsou dlabané) a luby jsem tehdy ohnul snad nad svíčkou nějakým naprosto zoufalým způsobem. No a ty housle samozřejmě vypadaly asi tak jako lidový

¹ Zdroj informací obsažených v celé kapitole, včetně citovaného textu: BROM, Rafael. Pohled do světa houslařského řemesla v Čechách II.: XII. Dalibor Bzírský. *Hudební rozhledy* [online]. Dobříš: Společnost hudební rozhledy, 2007, 60(12), 54-55 [cit. 9. 6. 2019]. ISSN 0018-6996. Dostupné z: http://hudebnirozhledy.scena.cz/fota/2007_12.pdf

nástroj někde z hor, kde výrobce má jednu kudlu, se kterou vyřezává v zimě koníky a pak se s ní rozhodne vyřezat housle.“

V té době již Daliborův tatínek u svého syna pozoroval nejen nadšení pro houslařské řemeslo, ale také zručnost a talent. Houslařské řemeslo navíc tatínka zaujalo, a tak vzal svého syna na návštěvu k panu houslaři Bohuslavu Langerovi,² který pracoval v opravně hudebních nástrojů v Petruské ulici v Praze. K panu Langerovi Dalibor docházel přibližně dva roky a pod jeho vedením vyrobil své první skutečné housle. Ty vznikaly několik let; Dalibor na nich pracoval přibližně od čtrnácti do sedmnácti let.

2.2 Studium u Jaromíra Joo³

Ačkoli Dalibora práce se dřevem bavila, nepřihlásil se v 15 letech do učení, nýbrž na Strojní průmyslovou školu v Praze na Smíchově. Nastoupil tam ze dvou důvodů. Jednak chtěl jít ve šlépějích svého otce, který je inženýr, a potom to také byla schůdná cesta ke vzdělání. Školu zdárně v roce 1990 dokončil, ale až po maturitě si plně uvědomil, že strojní ani jiný technický obor není jeho budoucností, a hned na podzim toho roku nastoupil do učení k mistru houslaři Jaromíru Joo do Náchoda. Pan Joo mu však nemohl poskytnout výuční list, který byl ze zákona potřebný pro zřízení živnosti, a tak souběžně začal dálkově studovat houslařskou školu v Lubech u Chebu. Do Lubů u Chebu dojížděl v letech 1990–1992 skládat zkoušky z teorie a odevzdávat zadanou práci – části houslí, zhotovené pod dohledem pana Joo, u kterého se učil až do roku 1996.

Mistr houslař Jaromír Joo se narodil v roce 1952. Jeho tatínek jezdil po tehdejší Jugoslávii s cirkusem jako artista, žonglér a klaun. Oženil se však v Československu a usadil se v Orlických horách, kde se malý Jaromír poprvé seznámil s prací se dřevem. Jeho pradědeček totiž v Sedloňově vyráběl dřevěné hračky. Práce se dřevem mu učarovala, a tak se rozhodl nastoupit do houslařské školy v Lubech u Chebu a posléze absolvoval stáže u mistrů houslařů

² Bohuslav Langer – houslař, narozen 8. 8. 1937, Sedlčany. Vyučil se v Lubech u Chebu, později pracoval jako houslař pro symfonický orchestr Československého rozhlasu. Rozhovor s B. Langerem dostupný zde: http://hudebnirozhledy.scena.cz/fota/2007_06.pdf – s. 58–59

³ Zdroj: BROM, Rafael. Pohled do světa houslařského řemesla v Čechách II.: XII. Dalibor Bzírský. *Hudební rozhledy* [online]. Dobříš: Společnost hudební rozhledy, 2007, 60(12), 54–55 [cit. 9. 6. 2019]. ISSN 0018-6996. Dostupné z: http://hudebnirozhledy.scena.cz/fota/2007_12.pdf

Františka Pavlíčka⁴ v Praze, Miloslava Cardy⁵ ve Velkém Oseku a Vladimíra Pilaře⁶ v Hradci Králové. V roce 1976 se přestěhoval do Náchoda, kde chvíli pracoval soukromě pod DOS (drobné opravy a služby), záhy mu však bylo povolení odebráno a protože bylo nutné, aby zabezpečil rodinu, pracoval jako geodetický figurant, řidič, dlabal dřevěné mísy a navrhoval, soustružil i maloval dřevěné loutky. Po práci pak odjížděl do ateliérů mistra Cardy a mistra Pilaře restaurovat a stavět nástroje. V roce 1981 získal na houslařské soutěži Henryka Wieniawského v Poznani třetí místo a Zlatou medaili za nejlepší houslařskou práci. Díky tomuto úspěchu získal první velkou zakázku z Japonska, kde byl označen za reprezentanta a pokračovatele Pilařovy školy. Následovala celá řada dalších úspěchů u nás i v zahraničí a hudebníky i odbornou porotou na soutěžích byl oceňován pro precizní práci, zacházení s lakem a schopnost vypracovat tón.⁷

Dalibor Bzírský vzpomíná na pana Joo jako na velmi přísného učitele, ale zároveň nesmírně vlídného člověka, který mu poskytl velice kvalitní řemeslné základy. Pan Joo vzal Dalibora do učení pod podmínkou, že bude mít velmi přísný pracovní režim, a Dalibor záhy poznal, že škola u něj je skutečně vynikající.

Pracovní režim v dílně začínal každý den v osm a končil v šestnáct hodin, poté často Dalibor zůstával v dílně přesčas. Zpočátku si osvojoval základní úkony, jako je práce s nožem, hoblíkem, klihem, fugování desek,⁸ hrubá výroba hlaviček, výroba lubů apod. Když si vydobyl větší důvěru, mohl pracovat např. na intarziích a dokončovat hlavičky.

Jeden z prvních úkolů, které mu mistr zadal, bylo zhotovení padesáti houslových duší. Mistr Joo byl skvělý řemeslník a trval na důslednosti, dokonalosti a přesnosti. Vše pečlivě kontroloval a jakmile našel sebemenší chybu, nechal Dalibora práci předělat. Tímto stylem si Bzírský postupně osvojil i všechny další potřebné operace. Zpočátku pracoval převážně na opravách a zdarma. Postupem času dostával výplatu, a to 15 korun českých na hodinu,

⁴ František Pavlíček – houslař, narozen 6. 3. 1936, Bobnice u Nymburka. Od roku 1982 byl houslařem České filharmonie.

⁵ Miloslav Carda – houslař, narozen 18. 6. 1913, Liberec – Horní Růžodol. Zemřel 15. 1. 1983, Velký Osek. Vyučil se v Jičíně u Benjamina Patočky a Josefa Patočky. Později působil v Brně, Kopidlně, Vratislavicích u Liberce, v Hradci Králové, Opočně a ve Velkém Oseku.

⁶ Vladimír Pilař – houslař, 1926–2008. Převzal ateliér v Hradci Králové po svém otci, Karlu Pilařovi (1899–1985). Nyní v ateliéru působí Vladimírův syn Tomáš Pilař (narozen 1954) a jeho dcera Šárka se svým manželem.

⁷ Curriculum. *Jaromír Joo: Mistr houslař* [online]. [cit. 9. 6. 2019].

Dostupné z: <http://www.jmc.cz/stan/joo/index.htm>

⁸ Fugování desek: Pokud není přířez dostatečně velký a deska nevychází rozměrově v celku, přířez se rozdělí na dvě půlky a ty se takzvaně sfugují. Styčné plochy se rovnají hoblíkem (někteří houslaři používají pouze hoblík a poté proti světlu kontrolují, zda styčné plochy sedí a nejsou na nich žádné nerovnosti). Většinou se však fugování dokončuje jemnou rašplí a někdy se pro kontrolu použije i křída, jako při pasování trámce (viz kapitola 3.4.6). Pro klížení se tradičně používá kostní nebo kožní klíž, případně směs obou rozpuštěná v horké vodní lázni.

pokud pracoval na opravách, a 30 korun českých, pokud pracoval na nových nástrojích mistra Joo. Teprve po třech letech byl Bzírský schopen postavit celý nový nástroj sám, a získal tedy svolení zapojit se do celkového procesu výroby. Poté tedy Bzírský již stavěl své nové nástroje samostatně a částečně pracoval na nástrojích mistra Joo. V případě zásahu do nástrojů mistra Joo se jednalo spíše o zhotovování detailů či drobných částí jako je hlavička, vykládání nebo příprava nástroje nahruho. Z devadesáti procent však stavěl mistr Joo své nástroje vždy sám, bez cizího zásahu.

Nyní, po mnoha letech a se zkušenostmi nasbíranými v zahraničí, Bzírský tvrdí, že díky mistru Joo získal velice kvalitní základy řemesla, restaurování a konstrukce houslí, na což poté mohl velice snadno navázat a věnovat se umělecké nadstavbě, kterou získal na stážích v zahraničí.

2.3 Studium u Clauda Lebety⁹

Ještě během doby, kdy se Bzírský učil u mistra Joo, vstoupila do jeho života zajímavá nabídka vyjet na stáž do Švýcarska. Tuto možnost dostal Bzírský v roce 1994, a to díky tomu, že se jeho otec staral o koncertní a nahrávací činnost Brixioho orchestru. Jako manažer orchestru měl mnoho kontaktů ve Švýcarsku a tehdy právě úzce spolupracoval s Christophem Meisterem¹⁰ ze švýcarského Bielu, který ho upozornil, že švýcarský houslař Claude Lebet hledá stážisty do svého ateliéru. Bzírský okamžitě možnosti využil, vydal se do Švýcarska a zanedlouho se stal v dílně Clauda Lebety stážistou.

Claude Lebet je nejen výborný houslař, ale také je jedním z největších a velmi vyhledávaných znalců historických nástrojů, jenž píše odborné posudky a certifikáty. Dalibor vypráví, že se panu Lebetovi často za účelem znaleckého posudku dostal do rukou úplně neznámý nástroj. V takovém případě Lebet vždy podnikl důkladnou rešerši, nástroj zdokumentoval a vystavil k němu certifikát s popisem nástroje a jeho stavu, autorství, data vzniku apod. Napsal též množství publikací, věnuje se sběratelství korespondence mezi houslaři a hudebníky, taktéž sbírá obrazy, notové zápisy a pošetky,¹¹ o nichž také vydal množství

⁹ <https://www.facebook.com/claude.lebet.3>;

zajímavý článek týkající se C. Lebety: <http://www.houseofstringsny.com/articles/rome.php>

¹⁰ Christoph Meister – violoncellista a dirigent

¹¹ Malé housle velmi úzkého tvaru s dlouhým krkem. Byly využívány hlavně tanečními mistry, kteří na ně předehrávali melodii či udávali doby v taktu.

nádherných publikací. Věnuje se i obchodu a jeho dílna je považována za renomovanou křižovatku muzikantů a obchodníků.

Bzirský v jeho dílně začal pracovat v roce 1996, kdy už měl v Praze nejen svou samostatnou dílnu, ale také rodinu. Zpočátku dojížděl do La Chaux-de-Fonds ve Švýcarsku jednou za 2 měsíce na dobu 4 týdnů, poté se s celou rodinou do Švýcarska přestěhoval. Po roce se vrátili zpět do Prahy, ale Dalibor stále za Claudem Lebetem dojížděl, a to každý měsíc na 7–10 dní. Tento systém se velice osvědčil, neboť se Bzirský mohl věnovat jak své rodině, tak ateliéru v Praze. Bzirský vzpomíná, že toto období bylo velmi náročné, ale zároveň velice přínosné, neboť v Lebetově ateliéru přišel do styku s velkým množstvím vzácných historických nástrojů.

2.3.1 Dílna v La Chaux-de-Fonds

Dílna v La Chaux-de-Fonds¹² se nacházela v domě z roku 1805, ve kterém bydlela i rodina Clauda Lebeta. Soukromý život rodiny se prolínal s prací. Pojetí práce a životního stylu Clauda Lebeta bylo odlišné, než měl doposud Bzirský možnost poznat. Claude Lebet byl a je prací a hudbou absolutně pohlcen, není u něho rozlišen čas, kdy je a není v práci, práce je celý jeho život. Toto pojetí bylo pro Dalibora velkou inspirací. Jak sám často vzpomíná, studium v jeho dílně bylo branou do světa plného nádherných zážitků, které formovaly celkový umělecký přístup k houslařské tvorbě. Claude Lebet nebyl učitelem základů řemesla, ale snažil se své stážisty inspirovat a vždy jim poskytoval plnou důvěru, i za cenu neúspěchu.

Z Daliborova vyprávění se dozvídáme, že jedním z nejceněnějších poznatků, které si z jeho dílny odnesl, je chápání a pojetí dokonalosti. Dokonalost práce zde není vykládána technicistním stylem. Jde o pochopení toho, co nám staré nástroje říkají. Vyzařuje z nich život autorů takový, jaký byl, ve své plné autenticitě. Dokonalostí je tedy umění být sám sebou a promítnout tuto skutečnost do své práce.

Claude Lebet sám nástroje stavěl spíše zpočátku své kariéry, a postupně přenechával práci svým zaměstnancům. Ti zde byli většinou čtyři, někteří natrvalo, někteří pravidelně dojížděli. V dílně byli zaměstnáni lidé z celého světa, Bzirský zde zažil kolegy z Japonska,

¹² La Chaux-de-Fonds je hlavní město okresu La Chaux-de-Fonds v kantonu Neuchâtel ve Švýcarsku. Město je situováno do pohoří Jura nedaleko francouzských hranic.

Mexika, Irsko a Německo. Ti ze zaměstnanců, kteří do dílny dojížděli na kratší časové úseky, bývali ubytováni přímo v domě Clauda Lebeta. Stálí zaměstnanci měli pronajatý byt v okolí dílny, často společně, což bylo finančně výhodnější. V období, kdy byl Bzírský v La Chaux-de-Fonds se svou rodinou, bydlel v pronajatém bytě, později zůstal buď u někoho z houslařů, či právě v domě Clauda Lebeta.

Každý ze zaměstnanců měl svůj specifický přístup k práci a uměl něco zajímavého. Sdílet dílnu s dalšími stážisty bylo nesmírně přínosné, neboť jeden druhému předávali své zkušenosti a učili se od sebe navzájem. Pokud do dílny přišli zajímaví zákazníci, scházeli se všichni společně v restauraci a diskutovali o nástrojích a hudebním dění, což bylo pro všechny členy dílny taktéž nesmírně obohacující.

Denní režim v dílně začínal mezi osmou a devátou hodinou ranní a končil mezi osmnáctou a devatenáctou hodinou. Po obědě vždy následovala delší siesta, kdy si všichni členové dílny vzájemně sdělovali zkušenosti a zážitky. Často bylo nutné odvést hodně práce během krátkého časového úseku, nebylo tedy výjimkou, že všichni členové dílny pracovali nepřetržitě několik dní a nocí.

Život v La Chaux-de-Fonds se neodehrával pouze v houslařské dílně. Pro prezentaci bylo nutné účastnit se festivalů a výstav, jako je například prestižní festival Yehudi Menuhina,¹³ pořádaný ve švýcarské vesničce Gstaad, kde kromě koncertů probíhá také výstava hodiniek a hudebních nástrojů, přičemž mistři obou dvou řemesel mají přímo na festivalu své dílny a vyrábějí nástroje a hodinky na místě. Návštěvníci festivalu tedy mají možnost vidět a obdivovat práci mistrů v reálu. Krom toho zde často do dílny přicházeli interpreti festivalu s různými žádostmi a pro dílnu to tedy byl výborný způsob prezentace.

Veškerým děním, které se ve Švýcarsku odehrávalo, byl Bzírský hluboce ovlivněn. Vycházel z prostředí, kde stavba houslí byla čistě technickou záležitostí, ale zde poznal úplně novou stránku řemesla a nový přístup k němu. Housle zde byly brány jako součást mozaiky každodenního života, kultury, společenského a obchodního dění a byly v absolutním propojení s běžným lidským životem.

¹³ <https://www.gstaadmenuhinfestival.ch/en>

2.3.2 Dílna v Římě

V roce 2001 se Claude Lebet rozhodl, že svůj dům v La Chaux-de-Fonds prodá, a odstěhoval se do Říma. Poté tedy létal Dalibor každý měsíc na deset dní do Říma, kde opět pracoval jak na nových houslích, tak na opravách.

V dílně bylo několik zaměstnanců. Mezi Daliborovy kolegy patřili houslaři Rodolfo Gambino¹⁴ a Mathias Menanteau.¹⁵ Houslaři odváděli veškerou práci na nástrojích, ať již nových, či při restaurování. Mistr dílny Claude Lebet již na výrobu pouze dohlížel, případně se zabýval detaily a staral se především o zabezpečení práce pro dílnu, psal odborné publikace a pořádal konference a výstavy. Dalším členem dílny byl francouzský výrobce smyčců Jacques Poullot,¹⁶ který do dílny pravidelně dojížděl spolu se svou ženou Monique Poullot a společně pro firmu Clauda Lebete vyráběli nové smyčce, ale věnovali se též opravám a restaurování. V dílně nesměla chybět také sekretářka, která mluvila pěti světovými jazyky, a zajišťovala tak plynulý kontakt se světem.

Veškerou práci si mezi sebou houslaři dělili a všichni se střídavě podíleli na „všem“. Na výrobě houslí pracovali především zaměstnanci dílny, nikoli sám mistr. Raritně se také stávalo, že na výrobě jednoho nástroje pracovali všichni zaměstnanci společně. V letech 2005–2015 patřil Bzírský mezi nejčinnější zaměstnance dílny a podílel se tak na výrobě vysokého procenta nových houslí, které dílna v tuto dobu vyprodukovala.

Tento systém práce, kdy dílna funguje jako jeden velký organismus, je osvědčený a v zahraničí uznávaný, avšak velice odlišný od fungování dílen v Čechách. Mistr dílny zde funguje jako majitel, je nositelem jména a garantem výstupu. Zákazníkům je známo, že i když nástroj nese vinětu mistra dílny, podílí se na jeho výrobě zaměstnanci, nikoli že je mistr sám osobně vyrobil.

Dílna v Římě fungovala do roku 2015. Poté se Claude Lebet odstěhoval zpět do Švýcarska, kde má nyní malou dílnu, ve které pracuje sám a věnuje se pouze svým nejbližším klientům. Dalibor je s Claudem Lebetem v kontaktu korespondenčně a telefonicky, nikoli však již profesně. Jacques Poullot se do Itálie přestěhoval a stále tam působí,

¹⁴ Rodolfo Gambino – houslař, narozen 1979, Cremoně. https://www.facebook.com/Rodolfo-Gambino-Luthier-275760256362234/?epa=SEARCH_BOX

¹⁵ Mathias Menanteau – houslař, narozen 1977, Vendée. www.romaliutaria.it

¹⁶ Jacques Poullot – výrobce smyčců, narozen 1960, Dijon. www.poullot.it

Mathias Menenteau si v Římě otevřel svou dílnu a Rodolfo Gambino si otevřel svou vlastní dílnu v Lausanne.

2.3.3 Studenti Clauda Lebeta

Za celou dobu fungování svých ateliérů mistr Lebet vychoval přes 20 studentů z celého světa. Kromě dříve zmíněných bychom neměli opomenout několik dalších jmen. Prvním je irský houslař Peadar O'Loughlin,¹⁷ který byl členem Lebetova ateliéru v La Chaux-de-Fonds ještě před obdobím a v začátcích období, kdy do dílny nastoupil Bzírský. Dalšími dlouholetými Daliborovými spolupracovníky byli bratři houslaři z Mexika, kteří se podíleli převážně na stavbě violoncell. Určitou část doby, kdy Dalibor v Lebetových ateliérech působil, zde také strávil současný pražský houslař Ivan Švýcarský.¹⁸

Dalibor dodává, že i když se všichni členové postupně vydali svou vlastní cestou, dodnes ve své profesi maximálně využívají poznatků získaných z dob, kdy u Clauda Lebeta působili, a uvádí doplňující informace:

„Každý z kolegů, se kterými jsem pracoval, mě něčím obohatil a sdílení zkušeností a nových poznatků bylo základem permanentního a nikdy nekončícího studia. Z velkých jmen, jež mi byli rádci a konzultanty, to jsou Roger Hargrave¹⁹ z Londýna, Samuel Zygmuntowicz²⁰ z New Yorku, Patric Robin²¹ z Francie, Christopher Landon²² z New Yorku nebo Riccardo Bergonzi²³ z italské Cremony. Fakt, že se člověk učí celý život, když potkává zkušenější kolegy, kteří jsou ochotni se o své zkušenosti podělit, je velmi důležitý a věřím, že mohu být stejně prospěšný i já. Dveře u mě mají otevřené všichni, kdo se o stavbu nebo restaurování zajímají. Spíše než abych učil někoho základní práci s náradím, se však věnujeme vnímání forem a pochopení způsobu práce starých mistrů a aplikace do stavby nových nástrojů. Restaurování je pak otázka ještě složitější. Přicházejí na řadu úvahy o praktičnosti versus etika, vhodnost

¹⁷ Peadar O'Loughlin – houslař působící v irském hrabství Clare.

¹⁸ www.s-violin.com; www.stradivari.cz

¹⁹ Roger Hargrave – houslař, narozen 1948, Leeds; www.roger-hargrave.de

²⁰ Samuel Zygmuntowicz – houslař, narozen 1956, Filadelfie, USA.
https://en.wikipedia.org/wiki/Samuel_Zygmuntowicz

²¹ Patric Robin – houslař; www.patrick-robin.com

²² Christopher Landon – houslař; www.landonviolins.com

²³ Riccardo Bergonzi – houslař. Narozen 1961, Cremona

použitých materiálů doplňujících chybějící detaily atd. Retuše laku jsou snad ještě složitější než lakování nového nástroje. Úplným základem však je nedělat si z ničeho moc těžkou hlavu.“

2.3.4 Zakázky

Dílna Clauda Lebeta měla vždy velkou produkci nových nástrojů, které byly prodávány do celého světa. Někteří zaměstnanci se soustředili na výrobu violoncell, Bzírský se specializoval na výrobu houslí a viol. Jedna z největších zakázek, kterou v Lebetově dílně Bzírský zažil, přišla v roce 2005. Jednalo se o výrobu kompletní smyčcové sekce (kromě kontrabasů, které byly zadány německé firmě) orchestru baletu a opery gruzínského Tbilisi.²⁴ Jednalo se o dobu, kdy byl Bzírský v dílně velmi činný a většinu smyčcové sekce této zakázky tedy tvořil on. Zakázka má určitou spojitost i s Prahou, neboť viola, kterou obdržel koncertní mistr orchestru, původně byla stavěna pro bývalého koncertního mistra pražského komorního orchestru, který však měl o nástroji přesnou představu a viola mu nevyhovovala. Bzírský ji tehdy koupil zpět, a protože to bylo v době, kdy pracoval na zakázce do Gruzie, nabídl violu koncertnímu mistru gruzínského orchestru, který byl s nástrojem velice spokojen. Bzírský ve svém vyprávění zmiňuje, že se zakázkou byl spojen i výlet do Gruzie, kde bylo zajímavé sledovat fungování zdejšího kulturního dění. Hudba a kultura v Gruzii funguje velmi složitě a její existence je přímo závislá na nárazové finanční podpoře mecenášů. Pro muzikanty je obživa velice složitá, většina z nich má několik dalších zaměstnání.

Další zajímavou zakázkou byla revize orchestru opery v Káhiře, která byla zorganizována a z poloviny hrazena švýcarskou ambasádou v Káhiře. Tím bylo umožněno zrealizovat důkladnou revizi a opravu všech nástrojů orchestru. Zajímavostí bylo, že členové orchestru v drtivé většině nevlastnili drahé nástroje, většina nástrojů pocházela z manufakturní výroby. Oproti tomu však členové místního lidového orchestru, který je zde velice populární a má tedy lukrativní zakázky a s jejichž nástroji se Dalibor setkal krátce nato, vlastnili nádherné historické nástroje i smyčce, někteří z nich dokonce celé sbírky. Práce pro orchestr v Káhiře obnášela velké úsilí, pracovalo se několik dní, včetně nocí, a to v téměř padesáti stupňovém horku. Bzírský na zakázku vzpomíná jako na jeden z nejintenzivnějších zážitků.

²⁴ Orchester je součástí instituce „Tbilisi opera and ballet state theater“; www.opera.ge

2.4 Houslařské soutěže

Dalibor Bzírský se v minulosti účastnil několika houslařských soutěží. Mezi jeho největší úspěchy patří cena polské asociace houslařů²⁵ za nejosobitější zpracování, kterou získal v roce 1997 na Mezinárodní houslařské soutěži Věnceslava Metelky v Náchodě. Dále je to 9. místo za housle a rovněž 9. místo za violu získané roku 1999 na soutěži Concours Etienne Vatelot v Paříži, 2. místo za houslařskou práci a cena maršálka velkopolského vévodství za nejlepší řezbu hlavičky získanou roku 2001 na Mezinárodní houslařské soutěži Henryka Wieniawského²⁶ v Poznani a 4. místo za housle udělené roku 2002 v Moskvě na Čajkovského houslařské soutěži.

Ohledně své účasti na soutěžích Dalibor uvádí:

„Většinu svých nástrojů stavím jako kopie nebo volné imitace a abych si ověřil svou schopnost koncentrace, vůle a přesné práce, tak se účastním čas od času i některé mezinárodní soutěže. Je také důležité vidět nové nástroje a potkávat se s lidmi a pak, zcela jednoduše jsem si říkal: moji přátelé byli na soutěži, tak půjdu také. Časem jsem došel k poznání, že je důležité vědět, kdo zasedá v porotě a podle toho upravit vzhled houslí, je tedy třeba znát zvyklosti. Soutěže v Polsku jsou striktní, v Paříži je svobodnější přístup k individualitě, tam jsem se vedle Jana Špidlena umístil na dobrém místě. V ateliéru J. a P. O. Špidlenů jsem formou konzultací získal hodně podnětů a v této souvislosti musím zmínit i ateliér Vladimíra Pilaře. Pro mne je důležité orientovat se i v organizaci soutěží, protože jsem členem společnosti Věnceslava Metelky, která pořádá mezinárodní houslařské soutěže v České republice.“²⁷

²⁵ Název asociace přeložen z originálního znění - „Związek Polskich Artystów Lutników“

²⁶ www.wieniawski.com/ivc.html

²⁷ Zdroj: BROM, Rafael. Pohled do světa houslařského řemesla v Čechách II.: XII. Dalibor Bzírský. *Hudební rozhledy* [online]. Dobříš: Společnost hudební rozhledy, 2007, 60 (12), 54-55 [cit. 9. 6. 2019]. ISSN 0018-6996. Dostupné z: http://hudebnirozhledy.scena.cz/fota/2007_12.pdf

2.4.1 Společnost Věnceslava Metelky a mezinárodní houslařská soutěž v Praze ²⁸

Dalibor Bzírský je čestným členem Kruhu umělců houslařů v Praze a předsedou společnosti Věnceslava Metelky o.s., která pořádá mezinárodní houslařskou soutěž v České republice. Jedná se o mezinárodní prestižní soutěž houslařů, která se koná jednou za čtyři roky. Jejím zakladatelem byl člen společnosti Věnceslava Metelky houslař Jaromír Joo a první ročník se konal v roce 1997 v Náchodě, kde se Metelka,²⁹ coby zakladatel Krkonošské houslařské školy, vyučil truhlářem a v místní houslařské dílně podnikl své první tovaryšské krůčky. Od 5. ročníku se konání soutěže přesunulo do Prahy.

Jedná se o jedinou mezinárodní profesionální houslařskou soutěž v České republice.³⁰ Od roku 2008, kdy se konal 3. ročník, se podle slov odborníků definitivně zařadila mezi nejdůležitější světové soutěže. Její výjimečnost spočívá mimo jiné v tom, že porota hodnotí nejen nový nástroj každého účastníka, ale houslaři musí také během jediného dne vyřezat na místě houslovou hlavici. Každý si připraví javorový polotovar, ze kterého následně vznikne hlavice. Pravidla soutěže určují, že k výrobě je možné použít pouze dláto, nůž a pilku, tedy žádný pilník, smrkový papír či škrabku. Houslovou hlavici lze považovat za podpis každého houslaře, protože když bychom chtěli srovnat několik hlavic stejného modelu vytvořených různými houslaři, vždy se od sebe budou v nějakém detailu lišit. Tady se projeví invence a jednoznačně se pozná, jaký je houslař řezbář.

Soutěž je neanonymní, trvá několik dní a po celou dobu jsou vesměs všichni pospolu, což je na soutěži ojedinělé. Z toho plyne, že je soutěž pro houslaře velmi inspirující. Nejen, že se zde setkají se svými zahraničními kolegy, společně pracují a diskutují nad detaily své práce, ale sami se také nakonec stávají porotci. Respektive housle jsou hodnoceny odbornou porotou a pak právě samotnými houslaři, kteří (kromě svého nástroje) hodnotí všechny ostatní. Samotná soutěž má i doplňkový program, kam patří různé odborné přednášky, semináře, koncerty či výstava historických nástrojů.

²⁸ *Mezinárodní houslařská soutěž* [online]. [cit. 9. 6. 2019].

Dostupné z: <http://www.metelkacompetition.cz/index.php>

Folklorní magazín z 9. června 2012 (Jízda králů) – Houslař [epizoda dokumentárního seriálu]. ČT2. 9. 6. 2012.

Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10096307226-folklorni-magazin/412236100162012/>

²⁹ Věnceslav Metelka – český houslař, houslista, učitel; 1807 Sklenářice - 1867 Paseky. Zakladatel krkonošské houslařské školy, z níž vzešly i houslařské roky Pilařů a Špidlenů.

³⁰ V Lubech u Chebu, kde se nachází houslařské učiliště, je pořádána soutěž pro učně a tovaryše oboru houslařství.

3 Dalibor Bzírský – stavba nového nástroje³¹

„V dílně Clauda Lebeta jsem se naučil dívat se na nástroje jako na umělecké dílo, ve kterém se zrcadlí momentální stav autorovy mysli. Krása nástroje pak nespočívá jen v technické dokonalosti, ale housle by měly být především portrétem tvůrce. Při stavbě nástroje tedy nenásleduji vizi, kterou bych si vytvořil na začátku, ale nechávám se vznikajícím nástrojem intuitivně vést. Ve většině nástrojů je pak vryto mé momentální rozpoložení a je v nich promítnuto to, jaký opravdu jsem a jak se v tu danou chvíli cítím.“

3.1 Objednávka zákazníkem

Pracovní postup vzniku houslí je nelehkým úkolem, složeným z několika na sebe navazujících kroků, přičemž každý je třeba důkladně připravit a promyslet. Ať už se jedná o stavbu kteréhokoli smyčcového nástroje, vždy je zapotřebí velká manuální zručnost a trpělivost, neboť úspěšný výsledek ovlivňuje každý malý detail. Obecně lze říci, že určité kroky stavby všech smyčcových nástrojů se shodují či podobají, ale každý nástroj má samozřejmě svá specifika. Kdybychom tedy měli popsat celý proces vzniku nástroje a jeho pracovního postupu, jistě bychom měli začít samotnou objednávkou zákazníka. Ta stojí na úplném počátku a pro houslaře je to velice důležitý moment, neboť právě při dialogu se zákazníkem je třeba ujasnit si, jaké má zákazník o nástroji představy, zda se nástroj uplatní v sólové, komorní nebo orchestrální hře, co zákazníka zajímá a zda má nějaké speciální požadavky. Velice často zákazníci přicházejí na základě doporučení či předchozí zkušenosti s nástrojem z dílny Bzírského. Často sdělují různé specifické požadavky týkající se velikosti, dřeva, či zvuku, kterým je nutné se při stavbě zakázky přizpůsobit.

Dalibor uvádí, že v praxi vyznívaly dva druhy zákazníků:

„První skupinou zákazníků jsou hudebníci, kteří se nechají budoucím nástrojem inspirovat. Většinou přijdou s tím, že viděli někde nějaký můj nástroj, líbil se jim a rádi by jeden

³¹ Informace poskytl Dalibor Bzírský při rozhovorech 16. 10. 2018, 22. 10. 2018, 6. 11. 2018, 13. 11. 2018 a 31. 5. 2019. Praha

Obrázky použité ve všech kapitolách (pokud není uvedeno jinak) pocházejí ze soukromého archivu Dalibora Bzírského

také měli. Řeknou mi, jaký preferuji model, a ostatní nechají na mně. To se mi líbí nejvíce. Když je zadání co nejméně specifikované, mám svobodnou ruku, nástroj může vznikat samovolně a výsledek většinou dopadne výborně. Muzikant se těší na to, jak nástroj dopadne, vyzkouší si ho a je ochoten s ním spolupracovat. Když akceptuje ten nástroj takový, jaký je a objevuje jeho možnosti, navážou spolu výborný vztah. Později lze udělat malé úpravy, například pohnout s duší nebo upravit některé další drobnosti, ale tito zákazníci si většinou žádají jen minimální úpravy. Druhou skupinou jsou lidé, kteří přijdou s velmi přesným zadáním. Hudebník ví, co chce, má přesnou představu, jak má nástroj hrát, a i výběr materiálu chce většinou provést sám. Čím je zadání přesnější, tím obtížnější je ho splnit, protože nikdy nemůžu přesně splnit zákaznickou přesnou představu. Já sám na začátku nevím, jak nástroj bude hrát. Protože je tento typ zákazníka ovlivněn svou přesnou představou, kterou většinou nástroj nesplňuje, je potom odsouzen k tomu, že v nástroji objevuje převážně to, co se mu nelíbí a jeho vztah s nástrojem je hned od začátku narušen a omezen.“

3.2 Volba modelu

V okamžiku, kdy je Bzírský obeznámen s veškerými požadavky vztaženými k budoucímu nástroji, přichází na řadu důležitý krok, a tím je výběr modelu nástroje a promyšlení jeho velikosti. Někteří zákazníci si žádají konkrétní modely, jiní mají specifické požadavky pouze k velikosti nástroje. Ženy drobného vzrůstu, které mají kratší ruce a prsty, často žádají zmenšený model houslí, což jim umožní komfortnější ovládání nástroje.

Bzírský využívá pro stavbu nástrojů celkem 20 forem. Některé velmi často, jiné využil pouze několikrát. Většina využívaných modelů je převzata z nástrojů, se kterými se během své praxe setkal.

Dalibor ve svém vyprávění zmiňuje, že s jednorázovým využitím modelů se pojí dvě zajímavé zakázky. První z nich je spojena s houslemi „Ex-Liebig“ Antonia Stradivariho z roku 1704, na které v době opravy hrál dánský houslista Nikolaj Znaider³² a nyní na ně hraje litevský houslista Julian Rachlin.³³ U nástroje bylo třeba vyměnit krk a když Dalibor na opravě pracoval,

³² Nikolaj Znaider – narozen 1975, Kodaň. Dánský houslista a dirigent. Studoval pod vedením Milana Vítka, Borise Kuschnira a Dorothy DeLay. V roce 1997 získal první cenu na Soutěži královny Alžběty v Bruselu.

³³ Julian Rachlin – narozen 1974, Vilnius. Litevský houslista a dirigent. Studoval pod vedením Borise Kuschnira a Pinchase Zukermana. V roce 2005 debutoval v Carnegie Hall s Newyorskou filharmonií pod taktovkou Lorina Maazela.

provedla se důkladná dokumentace nástroje, podle níž byla postavena exaktní kopie těchto houslí, kterou si objednal Antonio Salvatore.³⁴

Další zajímavou zakázkou byla exaktní kopie houslí „Carrodus“ Bartolomea Giuseppe Guarneri del Gesù³⁵ z roku 1743. Kopii těchto houslí si objednal Julian Rachlin, když vrátil housle zpět do sbírky, ze které byly zapůjčeny.

Modely, které Dalibor Bzírský pro stavbu nástrojů využívá nejčastěji:

HOUSLE

Antonio Stradivari, Cremona, 1728, „Milanollo“

Bartolomeo Giuseppe Guarneri del Gesù, Cremona, 1737, „King Joseph“

Bartolomeo Giuseppe Guarneri del Gesù, Cremona, 1745, „Leduc“

Giovanni Battista Guadagnini, Milano, 1752

Pietro Guarneri di Venezia, Benátky, 1743, „Baron Knoop“

Andrea Amati, 1572, nástroj ze sbírky Karla IX.

Neapolské modely

VIOLY

Antonio Stradivari, Cremona, 1672, „Gustav Mahler“³⁶

Antonio Stradivari, Cremona, 1696, „Archinto“

Bratři Antonio a Girolamo Amati, Cremona, 1592

Netradiční model vycházející z houslového modelu Bartolomeo Giuseppe Guarneri del Gesù, Cremona, 1737, „King Joseph“ (tento model vznikl na žádost zákazníka)

³⁴ Antonio Salvatore – houslista a vášnivý sběratel houslí; jeden ze zakládajících členů orchestru I musici di Roma.

³⁵ Bartolomeo Giuseppe Guarneri del Gesù – houslař, 1698–1744; nejvýznamnější člen slavné italské houslařské rodiny Guarneri.

³⁶ První známa Stradivariho viola. Jméno Gustav Mahler získala poté, co ji 7. července 1960, na 100. výročí narození Gustava Mahlera, zakoupil Rolf Habisreutinger.

VIOLONCELLA

Alessandro Gagliano, Neapol, 1704

Pietro Giacomo Rogeri, Brescia, 1705

Z Daliborova vyprávění jsme se dozvěděli, že z výše uvedených modelů má v oblibě model houslí „Leduc“ Bartolomea Giuseppe Guarneri del Gesù z roku 1745. Jedná se o poslední nástroj tohoto mistra, který zemřel roku 1744. Nástroj dokončila a vinětu, která byla předepsána ještě samotným mistrem, do nástroje vložila jeho žena Katarina Rota. Daliborovi se nástroj líbí z důvodu svého „kubisticky“ laděného a ostře řezaného vzhledu.

Dalším zajímavým modelem je model houslí Andrey Amatiho z roku 1572, což jsou housle, které byly součástí sbírky Karla IX. Tento model Dalibor používá, pokud si někdo objedná barokní housle.

U violových modelů je vždy nutné přizpůsobit velikost korpusu požadavkům zákazníka. Velikost korpusu viol, které Bzírský staví pro český trh, se pohybuje mezi 380–420 mm. Vzpomíná však, že na základě zahraničních zakázek stavěl i violy mnohem větších rozměrů, neboť v některých zahraničních orchestrech jsou požadovány violy o velikosti korpusu až 450 mm. Jednou ze zajímavých zakázek byla viola velikosti 430 mm, která byla zhotovena pro koncertního mistra orchestru Santa Cecilia v Římě, Raffaela Mallozziho.³⁷ Violu tehdy Bzírský zhotovoval v Praze, avšak pod záštitou Lebetova ateliéru, nese tedy vinětu Clauda Lebeta. Oblíbeným violovým modelem Bzírského je viola bratří Amati z roku 1592, která je typickým příkladem raného modelu a hodně podobná prvním nástrojům Andrey Amatiho. Vše je dokonale vyměřeno v kružnicích, nástroj má specifické f-otvory a je konstrukčně nesmírně zajímavý.

³⁷ Raffaele Mallozzi – violista, narozen v Naples. Zakládající člen souboru Stradivari sextet.
<http://www.sestettostradivari.com/en/raffaele-mallozzi-2/>

3.3 Materiál

3.3.1 Druhy materiálů užívané k výrobě smyčcových nástrojů

Nejdůležitějším materiálem pro houslaře je ozvučné smrkové a javorové dřevo. Kromě těchto druhů dřeva se také na některé části houslí používá dřevo ebenové. Z javoru je vyrobena spodní deska, luby, kobylka, krk a hlavice. Ze smrku pak vrchní deska a z ebenu hmatník, struník a osazení.

V historii houslařství lze nalézt různé druhy a kvality materiálu. Vyskytují se i nástroje vyrobené například z hrušky, jasanu či topolu, to lze však považovat spíše za výjimky. Obecně lze říci, že movití houslaři vždy používali kvalitnější materiály, oproti tomu houslaři, kteří finančně strádali, užívali lehce dostupný, levný a především lokální materiál. To se týkalo zejména houslařů, kteří se živili jiným řemeslem, např. truhlářstvím, a housle stavěli pouze příležitostně, když dostali zakázku od lokální kapely či církve. Zakladatel krkonošské školy Věnceslav Metelka a další houslaři spadající do této geografické oblasti často používali lokální podkrkonošské dřevo, které vzhledově ani rezonančně nebylo příliš kvalitní, bylo však lehce dostupné a levné.

Za nejvyšší kvalitu javor byl vždy považován javor získaný z Balkánského poloostrova, především z území dnešní Bosny a Hercegoviny. Dřevo z těchto lokalit je považováno nejen za kvalitní, ale také za nejkrásněji žíhané. Prvotřídní smrk se pak vždy získával z italských Dolomit, z oblasti Val di Fiemme, odkud bral dřevo již samotný Antonio Stradivari. V současné době v těchto oblastech již bohužel nejsou takové přírodní podmínky, které byly v minulosti, a s tím souvisí zhoršení kvality tamějšího dřeva. Protože však mají tato místa dlouhodobou historickou tradici, dřevo z těchto oblastí se na výrobu nástrojů používá neustále. Další oblastí, ze které se získává velice kvalitní smrk, je Tyrolsko. Tyrolský smrk je dle Daliborova tvrzení lehký, křehký, zároveň však pevný, výborně přenáší basové tóny a ozývá se v něm celá škála harmonických složek.

Špičkové ebenové dřevo se dlouhou dobu dováželo z Brazílie a z Afriky, v posledních letech se však dostalo na seznam ohrožených dřevin a z těchto zemí se nesmí nadále vyvážet. Z Daliborova vyprávění se dozvídáme, že materiál, který je nyní běžně k dostání, pochází z Indie a jiných zdrojů, kvalita však není vysoká a je čím dál složitější se ke špičkovému ebenovému dřevu dostat. Zákaz vyvážení ebenu z Brazílie a Afriky byl cílen především

na velké firmy, zabývající se výrobou luxusního nábytku a dalších dřevěných doplňků. Do této kategorie však bohužel spadají i výrobci hudebních nástrojů, pro něž je zákaz velkou komplikací. Nyní se utváří skupina houslařských kruhů a výrobců smyčců z různých států, kteří o tomto problému jednají s Evropským parlamentem v Bruselu a snaží se o to, aby byli z tohoto zákona vyňati a mohli nadále exotické materiály používat. Jedním z řešení by bylo založení speciálních plantáží v zemích, odkud tradičně pochází ten nejlepší materiál. V Brazílii jsou již podobné plantáže zřízeny, a to za účelem pěstování fernambuku k výrobě smyčců.

Dalšími problematickými materiály, které se jak na nástrojích, tak smyčcích vyskytují, jsou slonovina a želvovina. Tyto materiály se nesmí používat na stavbu nových nástrojů a smyčců, s výjimkou oprav historických nástrojů a smyčců, které mají často žabku ze slonoviny. Bzírský se zmiňuje, že pro muzikanty, kteří vlastní nástroje a smyčce s těmito materiály, bývá velice složité cestovat po světě, neboť mohou být zadrženi na hranicích pro převážení zakázaných materiálů ze země do země. Řešením je pak použití umělé želvoviny či mamutoviny, která se používat může, neboť pro její získání se zvířata nezabíjejí. I s tímto materiálem je však obtížné pracovat, protože každá použitá část musí být pečlivě zaevidována a nástroj či smyčec musí být opatřen speciálním certifikátem.

3.3.2 Příprava dřeva

Než je dřevo připravené k výrobě nástrojů, projde dlouhým procesem. Vhodně vybrané stromy se pokácí, což se děje zpravidla od listopadu do února, kdy je zima a stromy spí. Ze stromů jsou nařezány štěpiny, z nichž se dále připravují přířezy různých velikostí, a to podle toho, zda má být dřevo určené k výrobě houslí či violoncell. Ze štěpin je odstraněna kůra, lýko a nevyzrálé dřevo pod lýkem a kusy středu stromu s řídkými léty. Ze zbylého dřeva jsou teprve nařezány klíny neboli přířezy, které jsou vhodné pro výrobu hudebních nástrojů.³⁸

Čerstvě nařezané javorové i smrkové přířezy je posléze nutné nechat vysušit. Bzírský objasňuje celý proces schnutí dřeva. Z jeho vyprávění se dozvídáme, že čerstvé dřevo má v sobě volnou vodu, což je vlhkost, která přichází a odchází s deštěm, větrem a suchem a vázanou vodu, kterou si dřevo uchovává v sobě. Aby z něj mohl být postaven nástroj, je tedy nutné nechat jej důkladně vyschnout. Na okrajích, kde jsou léta přeříznuta napříč a kde jsou tím

³⁸ HRABAL, Odolen. *O houslích a houslařství*. Praha: Zemědělské nakladatelství A. Neuberta, 1931, 55-56. 282.

pádem otevřené tracheje, kterými vlhkost vede, vysychá dřevo rychleji nežli z ostatních stran. Dřevo tedy vysychá nerovnoměrně, a proto by měl celý proces schnutí probíhat pod vlivem běžného přírodního koloběhu, kdy se střídá zima, teplo, vlhko a sucho. Čerstvé přířezy by v ideálním případě měly být vystaveny minimálně jeden rok vnějším vlivům, uchráněny pouze před deštěm. Kdyby se dřevo sušilo příliš rychle v uzavřené místnosti s vysokou teplotou a nízkou vlhkostí, důsledkem nerovnoměrného vysychání by popraskalo.

Následně je dřevo uschováno do suchých skladišť, kde dále vysychá a stárne. Jednotlivé kusy dřeva jsou podloženy lištami, aby vzduch mohl ke každému kusu. Do skladiště by nemělo vnikat přímé sluneční záření, mráz a vlhko, jinak by dřevo ztrácelo na své ozvučnosti a tím pádem i na ceně. V těchto uzavřených skladištích dřevo může až několik desítek let stárnout. Přířezy, ze kterých se staví nástroj, by měly být staré minimálně kolem deseti let. Takto staré dřevo již reaguje velmi málo na změny vznikající důsledkem vnějších vlivů. Ideální stáří dřeva je dle Daliborova tvrzení kolem dvaceti až třiceti let. U hodně starých přířezů, které mohou mít kolem sta a více let, je velké riziko, že dřevo bude ztrouchnivělé, jelikož není nijak speciálně ošetřené a udržované. Pokud je však takto staré dřevo v pořádku, je velice ceněné, a to také z toho důvodu, že po opracování má přirozeně starou krásnou barvu a při lakování potom reaguje jinak než mladší dřevo. Tak lze na nástroji dosáhnout esteticky krásného výsledku, kdy nástroj vypadá skutečně staře.

Materiál, který houslař volí, by měl být kvalitní a neměl by mít žádnou vadu. Hlavní podmínkou krásného zvuku houslí je, jak již bylo zmíněno, ozvučné dřevo získané ze starých, zdravých a silných kmenů stromů, které při poklepu na různá místa jeho povrchu krásně zvučí. Smrkové dřevo by mělo mít přímá, rovnoběžná, středně a po celé délce stejně hustá léta. Nemělo by obsahovat tvrdá léta, nemělo by být smolné či prosáklé pryskyřicí. Ideálem javorového dřeva je dřevo s rovnými a rovnoběžnými léty, všude stejné hustoty, střední tvrdosti a rovnoměrně žíhané.³⁹ Někdy bývá dřevo napadeno houbou, má uvnitř praskliny nebo je důsledkem vniknutí vody do praskliny jinak zabarveno a tyto části se poté nedají pro stavbu nástrojů použít. Tyto vady se však před pokácením a nařezáním stromu nepoznají, a proto z každého stromu bývá velké procento odpadu. Nemocné části a části dřeva s vadami by nikdy neměly být k výrobě nástrojů použity, neboť by takové dřevo negativně ovlivnilo zvuk nástroje. Aby mohl nástroj znít ve všech tónech, musí být jednotným akustickým celkem, a proto je nutné k jeho zhotovení použít úplně zdravé dřevo.

³⁹ HRABAL, Odolen. *O houslích a houslařství*. Praha: Zemědělské nakladatelství A. Neuberta, 1931, s. 55-56.

Cena rezonančního dřeva se pohybuje okolo 100–200 euro za jeden kus, podle toho, zda se jedná o přířez dvoudílný, či jednodílný. Cena mimořádných archivních kusů dřeva pak může být až okolo 1500 euro.

3.3.3 Archiv Dalibora Bzinského

Bzinský má ve svém archivu dřevo bosenské, dřevo z Dolomit, Tyrolska, ale také dřevo, které získává příležitostně z veletrhů, od kolegů či obchodníků. Mnoho starých krásných přířezů získal od svých učitelů mistrů houslařů Jaromíra Joo⁴⁰ a Clauda Lebeta.

Ačkoliv se často mluví o tom, že je těžké sehnat kvalitní javor, paradoxně bývá v poslední době stále složitější získat špičkové smrkové dřevo. Bzinský se zmiňuje, že vlastní některé sedmdesát až osmdesát let staré přířezy ze Šumavy, ale vzhledem k tomu, že se jedná o těžší a hutný materiál, je toto dřevo vhodné spíše pro stavbu violoncell a viol. Kromě toho nakupuje čerstvé dřevo, které nechává vysychat. Dále také několikaleté dřevo z Tyrolska, pro které si osobně jezdí do Německa.



Obrázek 1

⁴⁰ Přířezy, které získal Dalibor od Jaromíra Joo, pocházejí od německých houslařů ze Schönbachu. Jaromír Joo rád sbíral jejich příběhy a zkušenosti, které byly v 70. letech vysílány také v rozhlasu. Díky tomu získal do svého archivu mnoho krásných přířezů starších sta let, které používali jak staří mistři ze Schönbachu, tak i jejich otcové a dědové.

3.4 Popis pracovního postupu stavby houslí

3.4.1 Výběr dřeva

Ve chvíli, kdy jsou ujasněny všechny základní aspekty budoucího nástroje, se již dostáváme k samotnému postupu výroby. Prvním a nejdůležitějším krokem celého postupu je vhodný výběr dřeva.

Vše o materiálu jsme podrobně rozebrali v kapitole 3.3.1. Volba materiálu je však ovlivněna kromě dříve zmíněných činitelů také dalšími okolnostmi. Výběr dřeva úzce souvisí s volbou modelu a zamýšlenou velikostí nástroje,



Obrázek 2

neboť je nutné vybrat dostatečně vhodný přířez jak po stránce kvality, ceny, tak i velikosti. Pokud se jedná o model s vyšší klenbou, je nutné vybrat přířez dostatečně vysoký. Pokud si zákazník přeje drahý mistrovský nástroj, volí se starší a vysoce kvalitní dřevo. Při výrobě exaktních kopií historických nástrojů je třeba brát v potaz vzhled dřeva a vyhledat dřevo s co nejpodobnější strukturou, jakou má nástroj, který bude kopírován. Navíc by takový nástroj měl také vypadat staře. Dalibor Bzírský prozrazuje, že pro imitaci starých nástrojů nejraději používá dřevo staré kolem sedmdesáti let, se kterým lze starého vzhledu nástroje snadno dosáhnout.

3.4.2 Stavba věnce

Po výběru vhodných přířezů začíná samotná výroba nástroje. První krok, ke kterému Bzírský přistupuje, spočívá ve výrobě věnce čili lubů houslí. Luby spojují obě desky a uzavírají vzduch v ozvučné skřínce nástroje. Jsou vyrobeny z javorového dřeva a složeny celkem ze šesti kusů, a to ze dvou velkých – dolních, dvou menších – horních a dvou malých – středních. Bzírský však uvádí, že preferuje, aby byl spodní lub zhotoven z jedné části, nikoli ze dvou. Luby lze zhotovit dvěma způsoby.

První způsob, nazývaný italský, spočívá v tom, že se luby ohýbají kolem formy. Tento způsob spolu nese riziko vzniku deformací či mírného naklonění lubů. Věnc v tomto případě tedy tvoří obrys, ze kterého poté vychází budoucí tvar desek. Když je zhotoven, obkreslí se jeho tvar na desku a desky se vyřežou podle tohoto nákresu.

Druhý způsob, nazývaný německý, oproti italskému přináší větší přesnost. Forma je totiž v tomto případě vně lubů a luby jsou vlisovány do formy. Kopírují tedy naprosto přesně stěnu formy a tím pádem je věnc vždy stejný. Tento způsob s sebou přináší výhodu, neboť houslaři, kteří ho užívají, mohou pracovat na více nástrojích najednou. Mohou si podle formy připravit desky na několik nástrojů najednou s jistotou, že vždy budou na luby pasovat.

Dalibor Bzírský využívá způsob italský. K ohýbání lubů používá elektrické zařízení, na kterém se nachází kus železa, který se zahřeje na 200° C. Část lubu se nejprve namočí do vody, poté se ohýbá kolem rozežátého železa.⁴¹ Díky reakci vlhkosti a tepla se dřevo napaří a změkne a je možné ho dobře a bezpečně ohnout.



Obrázek 3



Obrázek 4



Obrázek 5



Obrázek 6

3.4.3 Stavba desek

Ve chvíli, kdy jsou zhotoveny luby houslí, přistupuje Bzírský k tvorbě desek. Nejprve se zabývá stavbou horní desky, poté dolní. Příprava vnějšího vzhledu desek probíhá současně, úprava vnitřku také, ale pouze do hrubé podoby. Poté je dokončena vrchní deska do své finální podoby a ve chvíli, kdy je Bzírskému již známa finální tónová podoba horní desky, dokončuje desku spodní. K výrobě vrchní desky neboli víka houslí se používá smrkové dřevo.

⁴¹ Viz obrázek 4

Bývá zhotovena ze dvou částí a je opatřena dvěma f-otvory. Vzhledem k tomu, že Bzírský u stavby lubů používá italský způsob, spočívá tedy první krok v obkreslení tvaru věnce na vybrané dřevo. Věncem je nutné obkreslit s určitým přídavkem, zhruba 2,5 mm. Obkreslený tvar budoucí desky se poté pomocí pásové pily vyřeže a následně vznikne hrubá podoba desky.

Hrubě zhotovenou desku je nutné dále mechanicky opracovat, aby nabyla požadované výšky klenby a optimální síly. Když je vrchní klenba připravena nahrubo (pouze hoblíkem) a okraje načisto svou tloušťkou (tak, jak budou kraje vysoké, nejsou však ještě vymodelované), přistupuje Bzírský k vypracování výložek. Výložky mají funkci ochrannou a estetickou. Velmi pěkně zdobí okraj nástroje, ale především chrání okraje nástroje před mechanickým naštípnutím. Celý systém tvoření výložek spočívá ve vytvoření drážky, kterou si nejprve houslař naznačí pomocí „dvojnože“⁴² podél okraje celé horní desky a vytvořenou „dvojdražku“ posléze skalpelem prohloubí a následně dočistí. Do drážky poté vkládá a zaklíží výložky. Následně je dokončena modelace klenby a okraje jsou dotvořeny do své finální podoby.

Ke stavbě desek se Bzírský vyjadřuje takto:

„Vzhledem k tomu, že při stavbě lubů následuji italskou metodu, tak jsem mírně omezen. Nemůžu například dát jednu desku na jiný nástroj. Klenby stavím podle starých mistrů, protože mě to baví a líbí se mi to. Nesnažím se tvořit nějakou optimální klenbu, která by fungovala ideálně po stránce rezonance a vibrace. Ne vždy jsou však ty staré klenby praktické. Autoři často vyrobili modely, jejichž tvar klenby není pravidelný a takový, jaký by měl být, což vede k tomu, že to poněkud ohrožuje tón. Mnozí houslaři klenby určitých modelů různě opravují a idealizují, aby splňovaly všechna měřítka a tón vycházel co nejlépe. Já se naopak snažím vždy dodržet estetiku původního nástroje a k tomu se snažím najít cestu, jak dosáhnout co nejlepšího tónu. Každý můj nástroj tedy vypadá naprosto jinak, má jiné proporce a také jinak hraje. Každý nástroj je tu vlastně sám za sebe, je to originál.“

⁴² Viz obrázek 10



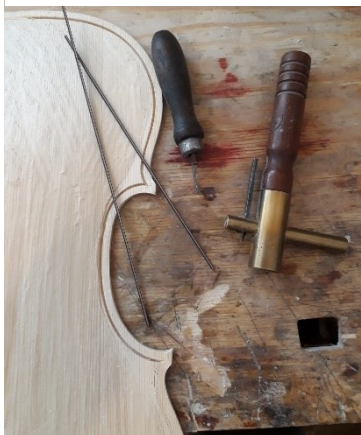
Obrázek 7



Obrázek 8



Obrázek 9



Obrázek 10



Obrázek 11



Obrázek 12

3.4.4 Tónová úprava desek

Základním předpokladem kvalitního tónu nástroje je sladění a spolupráce spodní a horní desky. Z vyprávění Dalibora se dozvídáme, že úkolem houslařů je vypracovat obě desky tak, aby se chvěly plně ve všech modech a požadovaných frekvencích a byly spolu v symbióze. Pokud tomu tak není a stane se, že se při některé frekvenci vrchní deska chvěje a spodní ne, projeví se tento problém zvukovým propadem či selháváním tónu při hře. Tomu všemu je třeba se vyhnout, a proto houslaři používají metody pro ladění a tónovou úpravu desek.

Metod, jak docílit ideálního tónu nástroje je několik. Jistě bychom měli zmínit jednu z nejvíce rozšířených metod, která vznikla v padesátých letech minulého století zásluhou Carleen Maley Hutchins.⁴³ Vypracovaná dřevěná deska se položí nad reproduktor, který vysílá určité zvukové frekvence, při kterých se začne deska chvět v určitém směru. Na desku se nasype sypká hmota, například písek, hrubá mouka či krupice a ta chvěním desky vytvoří obrazec. Obrazec se porovná s tabulkou, ve které jsou uvedeny ideální tvary obrazců a ubíráním materiálu na různých místech desky se poté houslař snaží ideálního obrazce docílit.



Obrázek 13

Dalibor Bzírský k této metodě uvádí:

„Tuto metodu používám a má zkušenost s ní je vynikající. Během let jsem si však ověřil, že žádná metoda, která stoprocentně zaručí, že nástroj bude špičkově hrát, vlastně neexistuje. Několikrát se mi stalo, že jsem musel při této metodě ztenčit desky natolik, že nástroj byl potom velice slabý a nehrál. Funguje to tedy za určitých optimálních podmínek, které nenastávají vždy, respektive já osobně nemám vždy materiál, který by do důsledku této metodě vyhověl. Metoda je pro kontrolu vynikající, používám ji, ale zároveň dám na svou intuici a prostou zkoušku pružnosti desky v ruce. Když na desku poklepu a slyším, že krásně „šustí“, a vím, že je pružná a není příliš těžká, vím, že nástroj bude krásně hrát. Kontrolu tedy provádím napůl podle vědy a napůl podle intuice.“

Dalším ovlivňujícím činitelem tónu je lak. Obecně lze říci, že pokud se lak propije hluboko do materiálu a pokud je laku moc a tvoří vysokou vrstvu, ovlivňuje zvuk negativním směrem.

U hotového nástroje může zvuk značně ovlivnit také kobylka, duše a struny. Kobylka přenáší chvění ze strun na vrchní desku, je vyrobena ze speciálního javorového dřeva,

⁴³ Carleen Maley Hutchins žila v letech 1911–2009. Byla americkou učitelkou věd, houslařkou a zabývala se výzkumem v oblasti smyčcových nástrojů.

keré má hustá, rovnoběžná léta. Každé housle by měly být opatřeny kobylkou, která je k nim specificky vhodná. Housle s tenkou nebo z řídkého dřeva vyrobenou deskou je vhodné doplnit tlustší kobylkou a naopak. Zvuk může ovlivnit nejen váha, ale i tvar kobylky. Čím vyšší je kobylka, tím ostřejší úhel a větší tlak vytvářejí struny. Tón je tedy v takovém případě logicky tvrdší a ostřejší, ale přichází o spoustu barevných harmonických složek, o dynamiku a možnost pracovat s barvou zvuku. Měkký nástroj by rozhodně neměl být opatřen vysokou tvrdou kobylkou, neboť taková kobylka by nástroj dusila. Z Daliborova vyprávění vyplývá, že nástroj by měl mít šanci rezonovat volně a je důležité doplnit vyrobený nástroj kobylkou optimálně.

Duše hraje v tvorbě zvuku také velkou roli. Přenáší vibrace z kobylky do spodní desky a spojuje tak rozkvy obou desek. Aby duše stála pevně, musí být zhotovena s malým přídavkem, přibližně o půl až dvě třetiny milimetru, nežli je vzdálenost mezi horní a spodní deskou v místě, kde má být duše postavena. Duše je vyrobena ze smrkového dřeva s velmi hustými léty. Dřevo by však nemělo být příliš tvrdé,⁴⁴ zároveň však ani příliš měkké, neboť měkká duše nedokáže přenést tón na desku direktivně a hodně vibrací se ztratí přímo v ní.

Silnější desky či desky z hustého dřeva vyžadují slabší kobylku z řídkého dřeva, naopak tenké desky a desky zhotovené ze dřeva řídkého vyžadují silnější duši ze dřeva hustého.⁴⁵

V poslední řadě je důležité nástroj správně seřadit. I pozici kobylky a duše lze dosáhnout některých kosmetických úprav zvuku. Nožička kobylky na straně G struny stojí nad trámcem a pozice, kterou na trámcu zaujímá, je velice důležitá. Posunutím kobylky dopředu, dozadu či do stran lze ovlivnit tón spodních strun. Změnou pozice duše můžeme ovlivnit basy a středy. Je-li duše umístěna blíže ose souměrnosti, zní struna G jasně a silně, ale struna E měkce a slabě. Stojí-li duše blíž ke kobylce, znějí struny jasněji, ale zároveň drsněji. Z Daliborova vyprávění se však dozvídáme, že při natlačení duše do extrémních poloh si nástroj začne kolem styčné plochy duše a desky hledat pohodlí a stane se, že dojde k deformaci horní desky, v horším případě i k jejímu prasknutí.

⁴⁴ HRABAL, Odolen. *O houslich a houslařství*. Praha: Zemědělské nakladatelství A. Neuberta, 1931, 146.

⁴⁵ Viz tamtéž

3.4.5 F-otvory

Po vyladění desek Bzinský přistupuje k tvoření f – otvorů. F-otvory v dnešní podobě použil prvně Gasparo Bertolotti da Salò. U starých nástrojů bylo užíváno až několik zvukových otvorů, které byly vyříznuty na různých místech vrchní desky, a to buď ve tvaru šterbiny, či do kruhu.

F-otvory umožňují zvuku z vnitřku houslí lépe vystupovat. Jsou umístěny v místě mezi zúžením těla houslí, kde se k sobě luby nejvíce přibližují. Uvolňují nejsilnější část desky a umožňují jí tak dokonalejší chvění. Velikost a poloha f-otvorů má vliv na jasnost a otevřenost tónu.⁴⁶

Předkreslené f-otvory Bzinský nejprve nahrubo vyřízne lupínkovou pilkou a poté je dočistí. Když je deska opatřena f-otvory, přikládí Bzinský zespodu horní desky basový trámec.



Obrázek 14

3.4.6 Basový trámec

Basový trámec neboli římsa je velmi důležitou součástí houslí. Jeho zhotovení a přiklizení je velice složitou operací, která vyžaduje skutečně velkou manuální zručnost, a proto je právě tento proces součástí aprobační zkoušky houslařů.

U starých barokních nástrojů se trámce zhotovovaly odlišným způsobem nežli v pozdějších dobách. Staré barokní nástroje měly trámce velice tenké, nízké a krátké. Vyráběly se přímo z materiálu vrchní desky, tzn. na desce se naznačilo místo, kde vznikne trámec, deska se opracovala a trámec vznikl na onom vyznačeném místě přímo z masivu vrchní desky. Toto řešení bylo velmi účelné a logické, ale mělo i svá úskalí. Trámec nemohl být vyšší, než dovoľoval materiál desky, a chybělo zde předpětí. Postupně se tedy způsob tvoření trámce měnil a tento barokní způsob zůstal pouze u levných manufakturních nástrojů, kde bylo třeba šetřit materiál, čas a práci.



Obrázek 15



Obrázek 16

⁴⁶ HRABAL, Odolen. *o houslích a houslařství*. Praha: Zemědělské nakladatelství A. Neuberta, 1931, 121.

Dnešní trámce jsou robustnější, a to především z důvodu tónu, neboť potřebujeme větší výkon nástroje a také je třeba odolávat většímu tahu strun.

Trámec je zhotoven z ozvučného smrkového dřeva. Plní funkci konstrukční, neboť podepírá klenbu oproti tlaku strun, a akustickou – emituje vibrace přenášené ze strun do kobyly a z kobyly do desky. Dřevo basového trámce by mělo být ze stejně pružného dřeva jako horní deska. Nesoulad tvrdosti desky a trámce se projeví negativně na zvuku houslí, proto je důležité najít ideální poměr mezi trámcem a deskou. Tloušťka trámce je 5,5 mm uprostřed a 5 mm na krajích. Je dlouhý 27 cm, podle velikosti nástroje může být delší či kratší. Výška na těžišti nástroje je 11–12 mm, na krajích může být opracován až do ztracena, nebo být kolem 3 mm vysoký. Trámec je zprvu přiklizen větší a dřevo se z něj posléze ubírá a hledá se ideální podoba trámce. Musí být přiklizen tak, aby ležel pod levou nožičkou kobyly, což je místo popudu chvění. Rozdělíme-li délku trámce na devět dílů, můžeme říci, že od tohoto bodu sahá čtyřmi díly směrem k žaludu a pěti díly směrem ke krku.

Trámec je pasován na desku s tzv. předpětím. Předpětí plní několik důležitých funkcí. Vytváří protisílu tlaku strun – což je velice zdravé z konstrukčního hlediska – a brání tak tahu a tlaku moderních strun, který je poměrně vysoký a vede k pozdější deformaci klenby. Další funkcí je pak vliv na tón vrchní desky, který může značně ovlivnit a zvýšit.

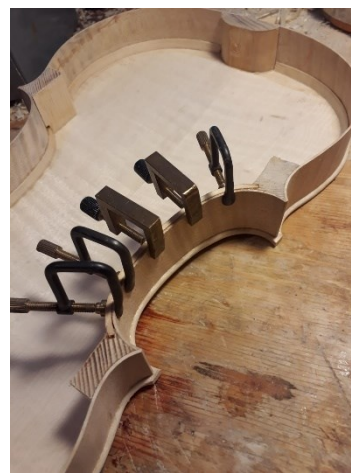
Volně položený trámec se desky dotýká pouze v jednom bodě – v těžišti vrchní desky (v místě, kde z druhé strany stojí kobyly). Postupným přitažením jeho okrajů, jež jsou od desky při volném položení vzdáleny cca 1 mm či více (dle potřeby), dosáhneme lícování styčné plochy trámce a horní desky. Klenba desky má však v různých místech různý sklon, a proto se pro přesné dopasování používá křída. Místo, kam se trámec na horní desku klíží, se potře křídou, trámec se na toto místo položí, jemně se s ním posune a křída se opíše na trámec v místech, kde se trámec desky dotýká. Poté je křída z míst, kde se otiskla, odstraňována z trámce pilníčkem spolu s materiálem do té doby, než se dosáhne takového tvaru trámce, kdy se křída při přiložení na desku otiskne všude. Bzírský podotýká, že tento proces je důležitý, neboť trámec by nikdy neměl být přiklizen k vrchní desce velkou silou. Musí přesně lícovat s tvarem desky a síla musí být jen taková, aby se trámec všude dotýkal. Neměla by být přehnaná pro dotažení určitých míst, kde trámec nesedí. Pokud dojde k přehnanému přitažení trámce, projeví se to deformací horní desky, která je z vnější strany velmi viditelná. Finální úprava trámce se provádí po přiklizení trámce na desku a spočívá již pouze v úpravě tvaru. Tím, jak bude trámec opracován, můžeme ovlivnit tón vrchní desky. Pokud však deska z nějakého důvodu akusticky funguje špatně, trámcem nelze tento problém zachránit, pouze lehce ovlivnit

či vylepšit. Nevhodné vypracování trámce, přehnané předpětí či špatná volba materiálu vede ke ztrátám na zvuku desky čili nástroj je poté nevyrovnaný, nehraje ve všech polohách, objevují se vlci a propady.

Trámec se klíží k desce pomocí klihu. Ten by měl zasychat tři až čtyři hodiny, ale Bzinský v tomto bodě podotýká, že k tomu, aby nástroj mohl být uzavřen, je třeba nechat trámec schnout ideálně šest hodin. Zavřením se horní deska opět mírně deformuje, což způsobuje vznik další protisíly, a proto je nutné, aby trámec byl již absolutně zaschlý.

3.4.7 Uzavření nástroje

Nyní se již dostáváme k popisu uzavření nástroje. Bzinský k lubům nejprve přiklíží spodní desku. Součástí lubů je tzv. olubení,⁴⁷ jímž jsou luby opatřeny ještě před samotným přiklizením desky. Nejčastěji je vyráběno ze smrkového dřeva nebo z lípy. Bzinský uvádí, že lípu používá k výrobě olubení pouze výjimečně, pokud jde o identickou kopii nástroje, u něhož jsou luby z lípy vyrobeny.



Obrázek 17

Olubení je složeno z dvanácti úzkých pásků, z nichž šest je umístěno nahoře a šest dole. Je přiklášeno těsně k okrajům lubů, a to za účelem zvětšení styčné plochy mezi luby a deskou. Pokud by se desky přiklášily k lubům bez olubení, docházelo by k častému rozklížování. Podobný účel pro tuhost konstrukce mají také špalíky, dva velké, umístěné u krku a u knoflíku, a čtyři malé, které zvětšují styčnou plochu mezi luby a deskou v rozích u konců středních lubů. Horní a dolní špalík mají navíc další roli. Do vrchního špalíku se ukotvuje krk, proto musí být vyroben z masivního dřeva, aby byl robustní a pevně držel. Do spodního špalíku se vkládá žalud neboli knoflík, což znamená, že i ten musí být masivní, aby ukotvení bylo trvalé. Po přiklizení spodní desky Bzinský opatří luby olubením pro horní desku a nástroj uzavře.



Obrázek 18

⁴⁷ Viz obrázek 17; olubení je světlý pruh dřeva uvnitř dole vedoucí podél celých lubů.

3.4.8 Krk

Krk houslí je složen ze dvou částí. První částí je vlastní krk, ke kterému je těsně přiklizen hmatník, a v místě, kde se stýká s hlavicí, malý pražec. Hmatník i malý pražec bývají zhotoveny z ebenového dřeva. Druhou částí je již samotná hlavice, která je spojena se žlabem, do něhož se umísťují kolíčky a jež se přímo stýká s malým pražcem.

Účelem krku je co nejvíce přizpůsobit nástroj snadnému a pohodlnému vyluzování tónů. Podoba dnešního krku je poněkud odlišná od podoby krků houslí starých mistrů. Dnes je používán krk o něco delší a užší. Za dob Stradivariho býval krk zhruba o 7 mm kratší a o 3 mm širší.⁴⁸

Postup tvoření houslové hlavy je obdobný jako u předchozích částí. Na dřevo si Bzírský nejprve obkreslí obrys hlavičky. Poté vyřeže základní tvary a posléze se věnuje komplikovanému tvaru šneka. Dírky, do kterých jsou umístěny kolíky, lze vyvrtat buď až na hotovém zkompletovaném nástroji, nebo již na hranolu při samém začátku tvorby hlavice. Hlavice bývá považována za určitý rukopis houslaře, lze podle ní snadno rozlišit, který mistr housle stavěl.



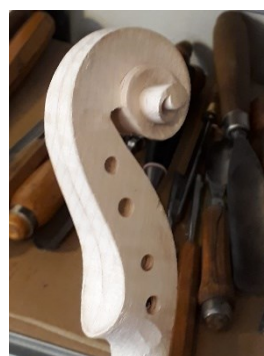
Obrázek 19



Obrázek 20



Obrázek 21



Obrázek 22

⁴⁸ HRABAL, Odolen. *O houslích a houslařství*. Praha: Zemědělské nakladatelství A. Neuberta, 1931, s. 138.

3.4.9 Lakování nástroje

„Váš nástroj by měl nejen skvěle hrát, ale měl by být také krásný“

Po úplné kompletaci nástroje, kdy je již nástroj opatřen hlavou s hmatníkem, malým i velkým pražcem, přichází na řadu lakování. Do díry pro umístění žaludu je vložen klacík či tyčka, která při lakování umožňuje nástroj opřít o stůl, aniž by se stůl dotýkal přímo desky nástroje.



Obrázek 23

Před lakováním je ideální nechat zhotovené housle viset po dobu dvou měsíců venku na sluníčku. Dřevo tak přirozeně získá nádhernou „starou“ zlatou barvu a lakování je poté jednodušší. Nástroj by však měl být vystaven pouze mírnému slunečnímu záření, nikoli přímému agresivnímu, a to z důvodu, že by v takovém případě mohlo dojít vlivem vysoké teploty a prosychání k rozklížení desek či k jejich popraskání.

Pokud houslaři tvoří v oblasti, kde nejsou vhodné podmínky k tomu, aby mohl nástroj být vystaven sluníčku, volí se postup chemického moření a využití ultrafialového záření, které nahrazují vlivy slunečního záření. Díky chemickému moření dřevo získá požadovanou „starou“ zlatožlutou barvu, která poté vyzařuje směrem odspodu přes barevný lak nástroje a díky čemuž má hotový nástroj ve svém vzhledu hluboké spektrum barev. Ultrafialové záření kromě nahrazení slunečního záření urychluje proces chemického moření a zároveň suší laky.

Z Daliborova vyprávění se dozvídáme, že k moření se používají různé metody. Existují přírodní i chemická mořidla. Bzírský užívá tzv. pozitivní mořidla, která žihání dřeva nepromoří. Vysvětluje, že pokud se speciálně u vrchní desky užije mořidlo, které pozitivní efekt nemá, barva let se zamění. Měkká léta, která jsou původně světlá, ztmavnou, a tvrdá léta, která jsou přirozeně tmavá, jsou poté světlejší. Mezi tyto agresivní mořidla patří například louh z cibulových slupek. Aby se tomuto problému zabránilo, je třeba před užitím takového mořidla napustit desku arabskou gumou či kličem, což promoření nástroje zamezí. Pozitivní mořidla však tento efekt nemají, proto je možné užít je bezpečně i pro vrchní desku.

Pokud se jedná o nástroj, který je imitací historického nástroje, právě v tomto bodě přistupuje Bzírský k estetické úpravě povrchu. Všechna místa, která jsou přirozeně užíváním nástroje nejvíce namáhaná a poškozená, je třeba na nástroji uměle vytvořit. Jedná se o různá zranění a škrábance. Když se na takto upravený povrch posléze začne nanášet lak,

propadá se do rýh ve dřevě, což ve výsledku vytváří velice působivý efekt. Některé staré nástroje byly používány velmi intenzivně, že došlo k sedření laku na holé dřevo, do jehož pórů se poté zanesla špína. Pokud se taková místa na kopírovaném nástroji nacházejí, je třeba je na novém nástroji také uměle vytvořit. Tohoto efektu lze docílit tak, že požadované místo houslař potřel lakem, který posléze smyje. Lak však po sobě zanechá zabarvené dřevo. Opotřebovaného vzhledu dřeva lze také dosáhnout použitím různých pigmentů, které jsou používány v malířství či restaurátorství.

Po namoření je třeba povrch dřeva uzavřít. Bzírský vysvětluje, že je možné použít arabskou gumu či kerotix,⁴⁹ který se rozetře po celé ploše nástroje. Při lakování se díky této vrstvě lak do dřeva nevpíjí, a nedusí tak rezonanční vlastnost materiálu. Je však možné využít i jiný způsob, který Bzírský objasňuje:

„Výše zmíněné suroviny pro uzavření dřeva příliš nepoužívám. Spíše si pohraji s hustotou bezbarvého laku, u něhož jsem vyzníval, že se vpíjí pouze do tenké vrchní vrstvy dřeva, ale póry neucpe a uzavřu nástroj tenkou vrstvou tohoto laku. Tento postup se mi velmi osvědčil.“

Nyní se již dostáváme do bodu, kdy Bzírský přistupuje k samotnému lakování. Laky dělíme na lihové a olejové. V případě lihových laků jsou pryskyřice, barevná pryskyřice či další látky rozpuštěny v lihu. Lihové laky obsahují rychle se odpařující rozpouštědla, díky čemuž také rychle schnou. Při rozpouštění pryskyřic v lihu nedochází k žádným chemickým změnám. S tím je spojena další výhoda, neboť lihový lak lze odstranit opět lihem.

Pokud jde o olejový lak, rozpouští se pryskyřice v éterickém oleji či terpentýnu. Tento typ laku schne velmi pomalu, neboť jeho rozpouštědla, jako např. terpentýn, lněný olej a jiné vysychavé oleje, se odpařují jen velmi pomalu.

Z Daliborova vyprávění se dozvídáme, že příprava laku probíhá za tepla, ve vodní lázni. Podle toho, zda houslař připravuje lihový či olejový lak, rozpustí pryskyřici v požadovaném roztoku. Bzírský k lakování nástrojů používá především lihové laky. Do prvotní podoby roztoku, který má barvu rozpuštěných pryskyřic (většinou žluto-zlato-čirou), postupně přidává barviva, a to zejména barviva přírodní, která dodají nástroji neopakovatelný nádech.

⁴⁹ Směs terpentýnu, včelího vosku a další měkké pryskyřice. Užívá se běžně pro konzervování obrazů (obraz se přetře pastou, ta se vpije do pórů, a zamezí tak vnikání vlhkosti a všeho, co může způsobit destrukci).

Přírodní barviva samozřejmě nejsou světlostálá, časem mohou vyblednout, ale to je součástí života nástroje. Nejdůležitější barvivo, které Bzírský používá, je dračí krev.⁵⁰ Jeho barva se pohybuje ve spektru od tmavě červené až k nafialověle rudé. Problém se světlostálostí lze vyřešit buď převařením, kdy dračí krev rozpustíme a poté přivedeme znovu do pevného stavu, nebo ji lze zafixovat pomocí pryskyřice gumiguta,⁵¹ která v kombinaci s dračí krví vytvoří stabilní barvu oranžového odstínu.

Tyto roztoky jsou následně ve velmi slabých vrstvách nanášeny na dřevo nástroje a plní pak ochrannou a estetickou funkci. Po nanesení laku na nástroj dochází k vysychání laku a použitá rozpouštědla vytékají. Pro pevnost a stálost laku je důležité, aby byly jeho složky smíchány v takovém poměru, aby se vytvořila homogenní a pružná vrstva. Komponenty, díky kterým se lak stává homogenním a které zamezují tomu, aby byl lak křehký a drolivý, jsou mastix,⁵² benátský terpentýn,⁵³ propolis, lněný a éterický olej.

Každý výrobce laků má své vlastní receptury, jednotlivé složky laků se dají různými způsoby kombinovat. Z tohoto důvodu není dobré nanášet na sebe laky různých výrobců, neboť takové vrstevní může způsobovat špatné schnutí a trhání laku.

Bzírský se vyjadřuje k lakování svých nástrojů takto:

„Během své praxe jsem vyzkoušel velké množství receptur a nyní používám to, co se mi osvědčilo a co se dobře a jednoduše připravuje. Nejčastěji používám lihové laky se směsí pryskyřic v určitém poměru, do které patří sandarak, mastix a trocha šelaku. To jsou tvrdší a středně tvrdé pryskyřice a podle potřeby je potom změkčuji. Základní lak vždy také obohacuji lněným či terpentýnovým olejem. Díky tomu je potom ta masa laku na nástroji měkká a teplejší. Do roztoku dále přidávám určité procento benzoe, což je pryskyřice velice měkká a krásně voní. Roztok lze také obohatit propolisem, který lak hodně změkčí. Tento lak mám rád, protože se velmi dobře aplikuje. V případě lihového laku se musí nanášet opravdu hodně vrstev, na rozdíl od laku olejového, kdy do základu stačí tři až čtyři vrstvy. s lihovým lakem se mi ale výborně pracuje, obzvlášť, když stavím staré imitace. Mohu ho lehce narušit, mohu do něj škrábat, leptat, rychle ho doplnit, je s ním velmi snadná manipulace. Pokud stavím kopii, je důležité mít

⁵⁰ Jedná se o pryskyřici, která pochází z palmovitých rostlin druhu Calamus draco. Vyskytuje se ve Východní Indii, na Sumatře a na Borneu.

⁵¹ Pryskyřice získaná ze stromů druhu guttiferae, které se vyskytují převážně v Indii.

⁵² Přírodní pryskyřice, která se získává z keře řečiku lentišku, rostoucího na řeckých ostrovech.

⁵³ Přírodní pryskyřice, zvaná též modřínový terpentýn. Pochází z jižních Tyrol, ze Švýcarska a z jižní Francie. Získává se navrtáním modřínu.

kopírovaný nástroj opravdu do detailu zmapován i po stránce laku. U drtivé většiny historických nástrojů se původní lak nezachoval, mají na sobě vrstvy laku získané opravami během staletí, ale pokud se podaří najít místo s původním lakem, zjistíme, že původní lak nikdy nebyl hladký a vyleštěný, ale hrubý. Proto se mi pro imitaci hodí přidat do lihového základu trochu oleje, neboť olejová přísada mi dopomůže k vytvoření „krupičkového“ nehladkého povrchu.“

Po ukončení celého lakovacího procesu jsou housle při vhodném počasí sušeny na slunci⁵⁴ a poté opatřeny duší, kobylkou, struníkem, kolíčky, žaludem a strunami.

Na fotografiích vyobrazených na následujících stranách⁵⁵ můžeme vidět jeden ze zhotovených nástrojů Dalibora Bzinského. Jedná se o volné zpracování dle modelu Bartolomeo Giuseppe Guarneri del Gesù, Cremona, 1745, „Leduc“. Nástroj byl zhotoven v roce 2019.

⁵⁴ Viz obrázek 24

⁵⁵ Viz obrázky 25 - 28



Obrázek 24



Obrázek 25



Obrázek 26



Obrázek 27



Obrázek 28

4 Restaurování

Pokud bychom měli zmapovat veškerou činnost Dalibora Bzinského, jistě bychom neměli opomenout tu, které se kromě stavby nových nástrojů věnuje velmi intenzivně. Jedná se o restaurování nástrojů, které je samo o sobě velkou a velice zajímavou kapitolou.

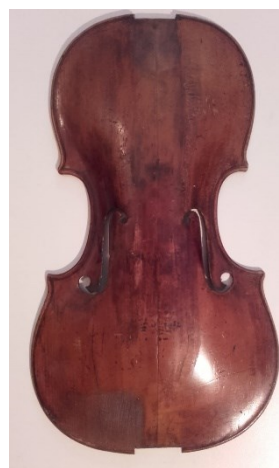
Pro osvětlení postupu restaurování jsme zmapovali celý proces. Housle, jež jsou v této kapitole zobrazené, bohužel nemají svou původní vinětu. Jedná se však o nástroj římské školy, kterou reprezentovali např. David Techler⁵⁶ či Michele Platner.⁵⁷ Nástroj vznikl kolem roku 1720. Bzinský se u těchto houslí zaměřoval především na restauraci horní desky a hlavice.

4.1 Horní deska

Již z níže přiložených fotografií je patrné, že hlavním problémem nástroje jsou špatně zaretušované praskliny. Bzinský vypráví, že krom toho však byla deska zdeformovaná. Prvním krokem opravy tedy bylo vyrovnaní deformace klenby.



Obrázek 29



Obrázek 30

⁵⁶ David Techler – houslař, cca 1666 Lechbruck – 1747. Jeden z předních představitelů římské houslařské školy.

⁵⁷ Michele Platner – houslař, 1684–1752 Řím; syn, žák a nástupce svého otce Alberta Platnera. Zástupce římské školy, dříve považován za žáka Davida Techlera.

Při rovnání klenby horní desky Bzinský postupuje následovně. Nejprve obalí celou desku folií. Zpod folie poté vysaje vzduch, tak aby folie absolutně kopírovala povrch desky. Obalenou desku poté vloží do polystyrenové formy a tu zalije sádrom. Vytvoří se tak sádrový odlitek, ve kterém je přesně otištěna deformace klenby



Obrázek 31



Obrázek 32



Obrázek 33

Následně na sádrovém odlitku pomocí železné truhlářské škrabky upraví klenbu do ideální podoby. Poté Bzinský přistupuje již k procesu samotného rovnání klenby. Zdeformovanou desku přiloží na sádrový odlitek. Dřevo navlhčí, na desku umístí pytlík s horkým pískem. Díky reakci vlhka a tepla se ve dřevě vytvoří pára, dřevo změkne a stane se tvárným. Pomocí svěrek celou konstrukci stáhne, čímž se písek rozprostře po celé ploše, a vyrovná všechny nerovnosti a deska se pomalu začne vracet do původní podoby. V této utažené pozici je třeba nechat desku přibližně týden, neboť klenba si na svou novou podobu musí zvyknout. V případě velké deformace se celý proces opakuje několikrát, dokud se deska nevyrovná.



Obrázek 34

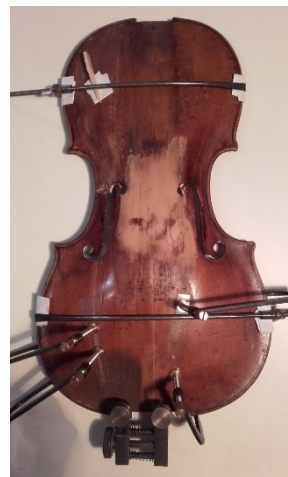


Obrázek 35



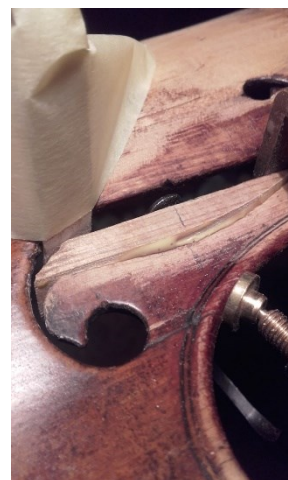
Obrázek 36

Po vylisování desky je přímou návazností vytvoření tzv. futra. Tento proces objasníme však až později, neboť v případě těchto houslí bylo ještě před vytvořením futra třeba opravit praskliny. Praskliny je nejprve nutné rozebrat, vyčistit a opět sklížit. Na prasklinu se nejprve přiloží mokrý kus látky, vlhkost se vpije do praskliny a klíh, který prasklinu drží, se rozpustí. Poté lze prasklinu oddělit, aniž by bylo dřevo poškozeno. Aby prasklina po ukončení opravy nebyla viditelná, je důležité v tomto bodě důkladně vyčistit styčné plochy praskliny a její okolí. Bzírský objasňuje, že pokud je nutné odstranit pouze starý klíh, lze v takovém případě užít horkou vodu. Často je v prasklině však usazena další cizí špína a v takovém případě je tedy vhodné užít Savo. V případě, že prasklina již v minulosti prošla špatnou opravou, kdy byla po sklížení potřena krycí barvou, která je vpita do dřeva, je nejvhodnější z každé stěny praskliny desetinu milimetru obarveného dřeva odebrat, čímž získáme čisté styčné plochy.



Obrázek 37

Na další fotografii je názorně předveden druhý velký problém, se kterým se Bzírský při restaurování prasklin potýká. Jedná se o nevhodné doplňování materiálu. V případě, že část houslí je doplněna chybným dřevem, tzn. takovým, které nekoresponduje s designem původního materiálu, přistupuje Bzírský k jeho odstranění a část doplní dřevem vhodným. Dřevo musí strukturou a šířkou let navazovat na okolní materiál. V případě těchto houslí užil stoleté dřevo, které již má přirozeně šedou barvu, což následně napomáhá při finální retuši, kdy dřevo po nalakování vytvoří stejnou barvu jako dřevo zbytku houslí.



Obrázek 38

Ve chvíli, kdy jsou všechny praskliny zaklížené, přistupuje Bzírský k jejich podložení. Všechny praskliny jsou podloženy smrkovými flíčky. Proces přikládání flíčků je podobný jako proces přikládání trámce a futra. Aby dřevo flíčků při schnutí nemělo tendenci se narovnat, a nedeformovalo tak křehkou vrchní desku, pasuje se flíček nejprve jako větší kousek, a to na křídu. Tím je eliminováno veškeré ohýbání dřeva flíčku. Flíček se následně opracuje do požadované tloušťky. Pokud by se prasklina rovnou podložila tenkým plátkem dřeva, neměl by plátek po přiklizení požadovanou pevnost a stahoval by se do původního tvaru.

V případě těchto houslí se konečně dostáváme k vytvoření tzv. futra. Desky, které bývají slabé, hodně rozbité a po vylisování chatrné, je třeba podpořit. Do středu desky,

který musí být stabilní a pevný, se tedy vlepi kus dřeva, které nazýváme futrem. Futro je do desky pasováno tzv. na křídu,⁵⁸ což je proces, který jsme podrobně pospali v kapitole o basovém trámci.

Po dokončení futra a podložení všech prasklin je k desce přiklizen basový trámec. Trámec, futro i podložky jsou přiklizeny v sádrové formě, která poskytne desce oporu a díky které při manipulaci s ní nehrozí nebezpečí poškození či popraskání. Na obrázku vpravo dole je patrné, že trámec překrývá dvě podložky. Aby mohl trámec přesně kopírovat povrch desky, musí být v tomto případě podložky zapuštěny zhruba půl milimetru do klenby, aby měl trámec pod sebou rovnou plochu.

Po uzavření nástroje se Bzinský věnuje retušování. Na nástroji před začátkem retuše na mnoha místech chyběl lak, a to z důvodu, že bylo na několika místech třeba odstranit nepůvodní lak a všechny předešlé retuše, které byly nekvalitně a špatně zhotovené. Bzinský objasňuje, že je důležité připravit si před retušováním nástroj tak, aby vznikl přirozený přechod při nanášení nového laku na lak původní. Někdy se tedy prý vyplatí smýt původního laku více a získat tak nekonkrétní přechod, ze kterého je možné dále retušovat. Bzinský dále zmiňuje, že je nejlepší pro retušování použít přírodní barviva, která nemění barvu pod různým typem osvětlení, na rozdíl od barviv syntetických, která barvu v závislosti na typu osvětlení mění.



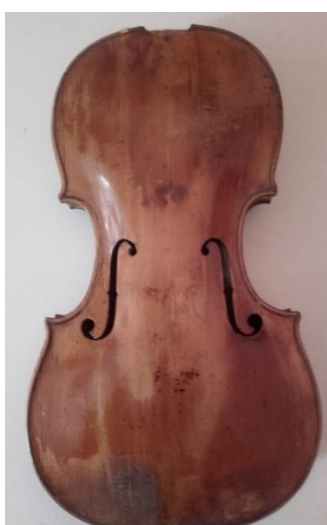
Obrázek 39



Obrázek 40



Obrázek 41



Obrázek 42



Obrázek 43

⁵⁸ Pasování futra na křídu – viz obrázek 39

4.2 Hlavice

Dalším krokem při restaurování houslí byla oprava hlavice s krkem. Na hlavici bylo třeba předělat několik předchozích nekvalitně zhotovených oprav. Bzírský popisuje, že hlavička byla hodně rozbitá. Nejprve bylo nutné v tomto případě odstranit veškerý nevhodně použitý materiál z předchozích restaurací a posléze všechna místa doplnit novým a vhodným materiálem. Byl proveden tzv. šift, který na hlavici byl již předtím, ale bylo třeba jej přetvořit. Šift byl zhotoven z dvacet let starého dřeva, což je na fotografii patrné dle jeho světlosti. Při opravě bylo třeba odebrat značnou část původního materiálu a hlavička byla doplněna materiálem novým. Při volbě nového materiálu byl opět použit takový, jehož léta navazují a žíhání je totožné s okolním dřevem. Na fotografii umístěné níže je patrné, že bylo provedeno zaslepení děr. Při finální retuši se Bzírský snaží zaretušovat šift i záslepky tak, aby nic nebylo znatelné. Při retuši je ještě vhodné upravit image nově doplněného dřeva a doplnit ho o šed' a několik škrábanců, aby vše vypadalo co nejvěrohodněji.



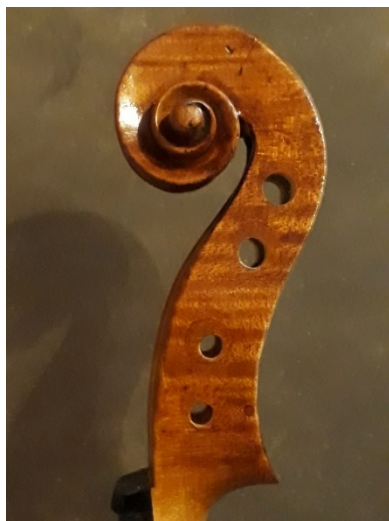
Obrázek 44



Obrázek 45



Obrázek 46



Obrázek 47



Obrázek 48

4.3 Restaurování houslí Andrey Amatiho⁵⁹

Mezi nejzajímavější restaurátorské zakázky, na kterých Bzírský během své kariéry pracoval, patří restaurování houslí Andrey Amatiho. Claude Lebet koupil v době, kdy byl Bzírský v jeho dílně činný, vrak houslí, které, jak se později ukázalo, byly dílem Andrey Amatiho. Jednalo se o nástroj, který byl vytvořen kolem roku 1570 a byl součástí orchestru a sbírky krále Francie Karla IX.

Andrea Amati (cca 1505–1577), zakladatel moderní houslařské tradice v Cremoně, byl ve své době slavný a uznávaný houslař. Kromě běžných zakázek vytvořil sbírku 38 nástrojů na zakázku krále Karla IX., které byly dekorované bohatou olejomalbou a nápisy. Karel IX. byl velkým milovníkem umění a postupně nechával vybavovat svůj orchestr. Nástroje všech muzikantů, kteří v orchestru hráli, musely být bohatě vyzdobeny královskými erby, olejomalbou a nápisy zdůrazňujícími královské ctnosti a vlastnosti.

Nástroj, který Dalibor Bzírský restauroval, byl v žalostném stavu. Zachovalo se pouze 95% spodní desky a celé luby. Vše ostatní, tj. vrchní deska, hmatník, krk a hlavice muselo být vyrobeno nově a v barokním stylu.

Zadní deska je vytvořena z plamenného javoru a je vyzdobena bohatou olejomalbou a nápisy. Ve středu lze rozeznat zlatě rámovaný erb obklopený zlatým kordonem, jenž nahoře přechází v korunu. V horní části je deska zdobena zlatým sloupem, který má na svém vrchu také korunu, kterou drží putto.⁶⁰ Luby po obou stranách kdysi nesly nápis „PIETATE ET JUSTITIA“,⁶¹ z něhož se dochoval již pouze náznak v podobě několika písmen. Ve středních lubech je zobrazeno písmeno „K“ symbolizující Kateřinu Medicejskou, matku Karla IX. Písmeno „K“ je po obou stranách obklopeno zlatými lístky. Podél okrajů lubů je vedeno zlaté zdobení.

Dekorace tohoto nástroje je odlišná od ostatních nástrojů sbírky. Postavy zobrazené na nástroji jsou více zaoblené a měkké, dekorace celkově vykazují menší definici a i erb

⁵⁹ Zdroj informací a obrázků užitých v této kapitole: CARLSON, Bruce a Carlo CHIESA. *ANDREA AMATI OPERA Omnia: LES VIOLONS DU ROI*. Cremona: Consorzio liutai Antonio Stradivari Cremona, 2007. s. 202 - 205; ISBN 10: 8889839120. ISBN 13: 9788889839126.

⁶⁰ Putto, též amoret, je nahé dítě podobné andílku, ale obvykle bez křídel. Jde o oblíbený dekorativní prvek v období baroka, rokoka i v historických slozích 19. století.

⁶¹ V překladu „milost“ nebo „zbožnost a spravedlnost“

zobrazený uprostřed spodní desky je jiný než na ostatních nástrojích. Především je však odlišná symbolika alegorických postav, která má zde zobrazovat zbožnost a spravedlnost.

Co se týče vyobrazených osob, je pravděpodobné, že postava napravo, jejíž podoba se z větší části nedochovala, by mohl být král Ludvík IX. Francouzský. Postavou nalevo by pak mohla být svatá Markéta Antiochijská. Tento argument je podpořen výkladem dalších dvou symbolů: pod nohama postav se nacházejí ryba⁶² a malý drak.⁶³ Svatí Ludvík a Markéta patřili v 15. století mezi patrony francouzské monarchie.

V 90. letech minulého století byly housle identifikovány francouzským houslistou Christianem Bayonem. V té době byly dlouholetým majetkem rodiny v Portugalsku, a proto nyní nesou jméno „Il Portoghese“. Nic dalšího není o historii houslí známo.



Obrázek 49



Obrázek 50

⁶² Symbol města Poissy, což bylo rodné město Ludvíka IX. Francouzského.

⁶³ Svatá Markéta Antiochijská byla starokřesťanská mučednice. Byla popravena v období pronásledování císaře Diokleciána roku 304. Podle legendy pocházela z Antiochie Pisidské, asi 150 km na sever od dnešní Antalye (Anatolie) v Turecku, ve starověku významném městě, kde byla židovská a i křesťanská obec. Markétin otec byl pohanský kněz, matka jí brzy zemřela. Markéta se stala křesťankou, ale protože byla velmi krásná, vyhlédl si ji místní prefekt Olibrius a když ho odmítla, obvinil ji a nechal mučit jako křesťanku. Ve vězení se jí zjevil satan v podobě draka a pozřel ji, ona však nad ním zvítězila skrze Kříž. Když odolala ještě dalšímu mučení hřebeny, utopením a ohněm, byla nakonec sťata.

Violino / Violin Il Portoghese



Obrázek 51

Dalibor Bzírský na tuto zakázku vzpomíná takto:

„Restaurování houslí Andrey Amatiho pro mě byl jeden z nejzajímavějších zážitků, který pro mě byl zároveň i ověřením mých schopností. Když se nástroj dostal do rukou panu Lebetovi, neměl originální hlavici ani vrchní desku a byl v příšerném stavu. Já jsem ho tedy dostal na starost a mojí prací bylo zrestaurovat nástroj, doplnit mu část spodní desky, která chyběla, a vyrobit novou vrchní desku a novou hlavici. To celé v barokním stylu. Práce se povedla, trvala skoro rok, na nástroji jsem tehdy pracoval i v Praze. Poté jsem ho dovezl do Říma a následně jsme s ním jeli při příležitosti soutěže do italské Cremony. Pan Lebet tam chtěl nástroj ukázat kolegům a expertům. Na setkání byl přítomen pan Rogger Hargrave, který je považován za světovou kapacitu ve znalectví historických nástrojů, restaurování a stavbě kopií. Ten si nástroj prohlédl, měl nějaké výtky k horní desce, ale jinak práci velmi chválil. Poté však pronesl větu, na kterou do smrti nezapomenu. Řekl: „Claude, gratuluji ti, že ten nástroj má svoji originální hlavu“. Nepřiznal jsem, že jsem hlavu dělal já, ale byla to pro mě ta nejvyšší pochvala, kterou jsem mohl kdy dostat.“

5 Závěr

Záměrem mé práce bylo vytvořit portrét Dalibora Bzinského, který by zachycoval a přiblížil nejen jeho činnost, ale též osobní zkušenosti a zážitky ze života, získané v průběhu jeho houslařské praxe. Dalibor Bzinský je vyhledávaným houslařem nejen u nás, ale má i širokou zahraniční klientelu. Během praxe se setkal s množstvím nesmírně zajímavých historických nástrojů, a světových umělců a osobností. Během zpracovávání textu jsem měla možnost alespoň částečně nahlédnout do houslařského řemesla, života a dění, což mi přineslo nesmírné množství obohacujících a doposud nepoznaných informací.

Nejvíce jsem však vděčná za rozhovory s panem Bzinským, během kterých jsem měla možnost seznámit se nejen s houslařským řemeslem, ale především s jeho osobním přístupem k práci. Velice mě zaujal průběh jeho života, a hlavně náhled na celou problematiku houslařství a způsob, kterým k němu přistupuje. Zpracování rozhovorů s houslařem považuji za nejzásadnější přínos celé práce jak pro mne jako autorku, „uživatelku“ jeho nástroje, tak i pro potenciálního čtenáře. Během práce na tomto textu jsem zjistila, že u špičkových houslařů nelze hovořit o nějakém řemeslu a řemeslníkovi, ale že jde o umělce a umělecká díla (která mimo jiné hrají), podobně jako ne každý kameník je sochařem a ne každý otesaný kámen hezkou sochou. A tudíž je zřejmé, že psát o práci houslaře znamená psát o individualitě a k tomu mi právě rozhovory otevřely cestu.

Když se mi poprvé dostaly do rukou housle z dílny Dalibora Bzinského, byla jsem fascinována tím, co z nich vyzařuje. Kdybych měla popsat slovy, jak na mě nástroj tehdy působil, jistě bych řekla že svobodně, nespoutaně a velmi otevřeně. Rozhodně byl jakousi „originální osobností“ mezi nástroji, které jsem tehdy měla na výběr, a navíc nádherně vypadal.

Nyní, když jsem obeznámena s přístupem Bzinského k jeho tvorbě, jsem dospěla k závěru, že nástroj ze sebe mohl vyzařovat zřejmě přesně to, co do něho Bzinský při stavbě vložil. V houslařství není důležité řídit se pouze technickým postupem, přesností a propočty. Je to umění jako každé jiné, ve kterém je důležité především to, jaký postoj k němu sám mistr houslař má. O tom svědčí i velice inspirativní a z mého pohledu důležitá slova, která uvádějí kapitolu 3 této práce a jimiž bych ráda celou práci uzavřela:

„V dílně Clauda Lebeta jsem se naučil dívat se na nástroje jako na umělecké dílo, ve kterém se zrcadlí momentální stav autorovy mysli. Krása nástroje pak nespočívá jen v technické dokonalosti, ale housle by měly být především portrétem tvůrce. Při stavbě nástroje

tedy nenásleduji vizi, kterou bych si vytvořil na začátku, ale nechávám se vznikajícím nástrojem intuitivně vést. Ve většině nástrojů je pak vryto mé momentální rozpoložení a je v nich promítnuto to, jaký opravdu jsem a jak se v tu danou chvíli cítím.“

6 Seznam zdrojů

Seznam literatury

HUBIČKOVÁ, Libuše, ŠPIDLEN, Jan a ŠPIDLEN, Přemysl. Špidlenové - čeští mistři houslaři: co nevíte o houslích. Vyd. 1. Praha: [Špidlenovi], 2003.

HRABAL, Odolen. o houslích a houslařství. Praha: Zemědělské nakladatelství A. Neuberta, 1931.

PILAŘ, Vladimír a ŠRÁMEK, František. Umění houslařů. 2., upravené vyd. Praha: Panton, 1989.

CARLSON, Bruce a Carlo CHIESA. *ANDREA AMATI OPERA Omnia: LES VIOLONS DU ROI*. Cremona: Consorzio liutai Antonio Stradivari Cremona, 2007. ISBN 10: 8889839120. ISBN 13: 9788889839126.

Seznam internetových a jiných zdrojů

BROM, Rafael. Pohled do světa houslařského řemesla v Čechách II.: XII. Dalibor Bzírský. Hudební rozhledy [online]. Dobříš: Společnost hudební rozhledy, 2007, 60(12), 54-55 [cit. 9. 6. 2019]. ISSN 0018-6996.

Dostupné z: http://hudebnirozhledy.scena.cz/fota/2007_12.pdf

Curriculum. Jaromír Joo: Mistr houslař [online]. [cit. 9. 6. 2019].

Dostupné z: <http://www.jmc.cz/stan/joo/index.htm>

Mezinárodní houslařská soutěž [online]. [cit. 9. 6. 2019].

Dostupné z: <http://www.metelkacompetition.cz/index.php>

Folklorní magazín Jízda králů – houslař [epizoda dokumentárního seriálu]. ČT2. 9. 6. 2012.

Dostupné z:

<https://www.ceskatelevize.cz/porady/10096307226-folklorni-magazin/412236100162012/>

<http://www.bzirsky-violin.cz/>

Informace získané při rozhovorech s Daliborem Bzírským: 16. 10. 2018, 22. 10. 2018, 6. 11. 2018, 13. 11. 2018 a 31. 5. 2019. Praha

Zdroje obrázků

Soukromý archiv Dalibora Bzírského

CARLSON, Bruce a Carlo CHIESA. *ANDREA AMATI OPERA Omnia: LES VIOLONS DU ROI*. Cremona: Consorzio liutai Antonio Stradivari Cremona, 2007. s. 203 - 205; ISBN 10: 8889839120. ISBN 13: 9788889839126.